

TU-Gebäude
Ackerstraße
(alte AEG-Fabrik)
Ackerstraße 71-76
1000 Berlin 65
(Wedding)

Fahrverbindungen
Bus 12, 90, 99
U-Bahn
Voltastraße
Reinickendorfer Straße

Veranstalter
Berliner
Künstlerprogramm
des DAAD
Technische
Universität Berlin
Elektronisches Studio
mit
Unterstützung
des Senders
Freies Berlin

Karten
10,- DM/7,- DM
Sammelkarte
50,- DM/35,- DM
Abendkasse

Elektroakustische Musik aus
LATEINAMERIKA
mit Paraskevaldis Aharonian
Februar
SONNTAG 12. 18.00
WARSAW MUSIC WORKSHOP

SONDE Montreal
mit Mestral · Dostie · Howard · Culver · Minard
Programme 1
MONTAG 13. 20.30
Werke von Cage · Krauze
Februar
SONNTAG 12. 20.30

EMS Stockholm
Werke von Hillborg · Morthenson · Bodin · Ungvary · Enström
mit Alan Marks, Klavier
DIENSTAG 14. 20.30

Bill Fontana
Sound Surroundings
10.-19. Februar
TU-Gebäude
Ackerstraße
Cafeteria

Bernhard Leitner
Ton-Raum-Variationen
für 20 Personen
23.-25. Februar
20.30-21.30
im Tonraum
TU Berlin Hauptgebäude
Treppenaufgang
Lichthof 2. OG

WORKSHOP Samstag 11. Februar 10.00
Eintritt frei
„Panorama GRM – 35 Jahre Tonbandmusik“
mit Rudolf Frisius

INA · GRM Paris
MUSIQUES ACOUSMATIQUES
mit Schwarz · Malec · Bayle · Trio Instrumental Electroacoustique
Lautsprecher Orchester
FREITAG 10. 19.30-00.40
Februar
SAMSTAG 11. 19.30-2
Dufour · Bayle · Parmegiani
Februar

SONDE Montreal
mit Mestral · Dostie · Howard · Culver · Minard
Programme 2
MITTWOCH 15. 19.30

Roland
PERLE
mit M

3.20

INVENTIONEN '84

Elektroakustische Musik im TU-Gebäude Ackerstraße
alte AEG-Fabrik

TU BERLIN

HIM KÖLN

ENGLE

Freitag 17. Februar

Freitag 17. Februar

Richard **TEITELBAUM** New York
Digital Piano Music

mit Martin Schulz, Schlagzeug · Alan Marks, Klavier
Werke von Kang · Dubrovay · Mandolini

SAMSTAG 18. Februar 19.30

Freitag 17. Februar 19.30

REITH Essen

Freitag 17. Februar 21.00

mit Martin Schulz, Schlagzeug
Gesang Martin Schulz, Schlagzeug

Herbert **FÖRSCH-TENGE** Hamburg

mit Gert Bjschof

SONNTAG 19. Februar 19.30

WARSAW PERCUSSION GROUP
Plejades von Xenakis

SONNTAG 19. Februar 21.00

Yoshimasa **WADA** New York

INVENTIONEN '84

Elektroakustische Musik
im
TU-Gebäude Ackerstraße

vom

10.2. bis 19.2.1984

Veranstalter:
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin

Programmgestaltung, Redaktion, Organisation:
Ingrid Beirer
Folkmar Hein
Helga Retzer

Unterstützung durch:
Sender Freies Berlin
Fa. Bechstein
ICC Berlin

Mitarbeit:
Christian Melzer (Tontechnik)
Angelika Zierer (Programmsatz)
Johanna Scharnick (französische Übersetzung)
und 21 Studenten der TUB und HdK

INHALTSVERZEICHNIS

Programme und Kommentare

			Seiten original	Seiten PDF
10.2.	1. Konzert	INA.GRM 1	2	2
11.2.	2. Konzert	INA.GRM 2	15	10
12.2.	3. Konzert	Lateinamerika	25	17
12.2.	4. Konzert	Warsaw Music Workshop	27	19
13.2.	5. Konzert	Sonde 1	31	22
14.2.	6. Konzert	EMS	33	24
15.2.	7. Konzert	Sonde 2	37	27
17.2.	8. Konzert	TUB - HfM Köln	40	29
17.2.	9. Konzert	Pfrenge - Reith	46	33
18.2.	10. Konzert	TUB - Teitelbaum	50	36
19.2.	11. Konzert	Wada - Försch-Tenge	56	40
19.2.	12. Konzert	Warsaw Percussion Group	59	42
Bill Fontana		Sound Surroundings	62	44
Bernhard Leitner		Ton-Raum-Variationen	64	46
Klaus Ebbeke		Zum Komponieren heute	66	48
Emanuelle Loubet		Einführung zu GRM	80	57
Biographien A - Z			88	66

Kommentare bzw. Biographien, eingereicht nach dem 30.1.1984, blieben unberücksichtigt.

1. Konzert

Freitag, 10.2
19.30 - 00.40 Uhr

INA - GRM
Groupe de Recherches Musicales - Paris
Musiques acousmatiques

19.30 Guy Reibel Suite pour Edgar Poe (1972)
 mit der Stimme von Laurent Terzieff

 Jean Schwarz Vier Jahreszeiten (1982): Herbst / Winter
 mit der Stimme von Jorge Chaminé

 Am Akusmonium: Jean Schwarz

20.50 Ivo Malec Triola (1978)
 Weck-End (Version 1983)

Mit dem Trio Instrumental Electroacoustique TM+
Am Akusmonium: Ivo Malec

22.20 Pierre Schaeffer Etude aux objets (1959)
 Michel Chion Requiem (1973)

 Am Akusmonium: Francois Bayle und Ivo Malec

23.40 Philippe Mion Trois esquisses ouvertes (1982)
 Cuniot/Dufour / Geslin Situations de jeu (1981)
 Bayle/Parmegiani Le Paradis (1974)

Mit dem Trio Instrumental Electroacoustique TM+
Am Akusmonium: Denis Dufour

Nach dem Konzert fährt ein Sonderbus in Richtung Zoo.

GUY REIBEL: SUITE POUR EDGAR POE (Suite für Edgar Poe)

Musik aus Worten, Sätzen, klingenden Fragmenten, Bildern vom erhaschten Glück; sie ist dem Wunsch von Poe entsprechend eher denen, die "fühlen", gewidmet, als "denen, die denken, den Träumern und denen, die ihren Glauben in die Träume als einzige Realitäten gesetzt haben".

Die Beziehungen zwischen Musik und Text sind in jedem Satz unterschiedlich. In "ANNABEL LEE" umhüllt das musikalische Klanggewebe den Text wie klingender Dekor. Der Text von "SILENCE" wird in einem Sprechchor selbst zum musikalischen Material, in dem die Textelemente als Klangobjekte behandelt werden, zerstückelt, montiert, beschleunigt, verlangsamt. Ein Text durchpulst kontinuierlich die Musik von "OMBRE", die wiederum durch Elemente im Hintergrund den Ablauf des Textes widerspiegelt.

Der musikalische Teil vermennt elektronische und konkrete Klänge mit vokalen Elementen, die von Christine Defressine und dem Ensemble "Musique Nouvelle" von Stéphane Caillat realisiert werden. Die Interpreten haben zuerst die Texte in verschiedenen Formen erlebt, erst dann entstand eine Partitur, um die Spiele zu ersetzen. Mit akustischen Misch- und Montiertechniken wurde die Vokalpartie vollendet und zu den elektronischen und konkreten Elementen kombiniert.

Der Text wird ohne besondere Umformung von Laurent Terzieff rezitiert, außer dem einen Satz in "OMBRE": "je suis ombre, .." (ich bin Schatten ..); weil ich mich zwischen 15 von Terzieff vorgeschlagenen Versionen nicht entscheiden konnte, kam mir die Idee, sie alle zusammen zu artikulieren, und sie durch Vermischen, Verschieben, Filtern und Montieren zu orchestrieren.

JEAN SCHWARZ: VIER JAHRESZEITEN

Auftragswerk der INA/GRM

"Meiner Mutter gewidmet"

Goethes Gedicht "Die Vier Jahreszeiten" wurde im Herbst 1797 auf dem Rückweg der Reise in die Schweiz geschrieben. Es existiert keine französische Übersetzung des deutschen Textes, der schon in der Originalsprache selten zu finden ist, und meistens sind nur "Herbst" und "Winter" in den geläufigen Gedichtsammlungen abgedruckt.

Die Musik der Goethe'schen Verse und die Musik der deutschen Sprache war bald in meiner Textauswahl bestimmender für die Vokalpartie als der Sinn der Worte. Ich wollte mit diesem Stück ein Fresko schaffen, dem Lied verwandt, in dem die elektronischen Klänge, die Klänge der Natur, die Umwandlungen des Orchesters eine solistische Stimme begleiten. Zuerst zerlegte ich den Text, dann realisierte ich gleichzeitig das Tonband und die Vokalpartie in chronologischer Ordnung: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Die Gesamtform orientiert sich an der viersätzigen Symphonie: Allegro, Andante, Scherzo, Adagio.

Auf die Gefahr hin, dekadent zu wirken, habe ich die Partitur des Solisten traditionell notiert, ohne akrobatische und performance-Spielereien – das alles, um den ersehnten lyrischen Charakter aufrechtzuerhalten.

Auch wenn man in der Komposition bei Auswahl und Organisation der Klangelemente allerart Risiken auf sich nehmen darf, so verlangt doch die Anwesenheit eines Interpreten gewissen Respekt vor der Tradition. Ein westlicher Mensch, der einen "gidayu" oder einen "Schamanen" imitiert, scheint mir deplatziert.

Im Anschluss an die Introduction in A-Dur stellt sich das Spiel zwischen Tonband und Solisten ein. Dem Pointillismus der Stimmen antwortet die Strömung eines akzidentiellen Baches ... Die Iterationen und elektronischen Zellen hallen die Musik wider.

Auf dem Programm des heutigen Abends stehen die beiden Sätze Herbst (21'50) und Winter (12'15):

Herbst

Alle Blüten müssen vergehn, daß Früchte beglücken;
Blüten und Frucht zugleich gebet ihr, Musen, allein.

Ob du wachst, das kümmert uns nicht, wofern du nur singest.
Singe, Wächter, dein Lied schlafend, wie mehrere thun.

Winter

Wasser ist Körper und Boden der Fluß. Das neuste Theater
Thut in der Sonne Glanz zwischen den Ufern sich auf.

Schwimme, du mächtige Scholle, nur hin! und kommst du als Scholle
Nicht hinunter, du kommst doch wohl als Tropfen ins Meer.

IVO MALEC: TRIOLA OU SYMPHONIE POUR MOI-MEME (Symphonie für mich selbst)

Triola, drei wie Triolen, drei Sätze, drei Momente für die eine Ganzheit, unteilbar. In erster Linie erstaunt der sehr wichtige Anteil der Stille das ganze Werk hindurch. Ungewohnte Aufgabe für elektroakustische Musik, die zu oft zu Klangüberschwemmungen verleitet hat. Dieses Werk hier ist um Pausen herum angeordnet, die immer wichtiger, ja immer dramatischer werden; die Rede findet dort die Grundlage ihrer eigenen Tragik. Sie sind Zeiten der Reflexion, des in-Frage-Stellens, in denen der schöpferische Akt sich selbst reflektiert. Offensichtlich entstanden sie gezielt aus einer großen Sparsamkeit der Mittel, aus der Suche nach den vielfältigen Möglichkeiten ein- und desselben Klangmaterials im Gegensatz zur Übereinanderschichtung möglichst vieler Materialien; sie entstehen, verschreiben sich uneingeschränkt der Reinheit und sind in ihren Konturen klar wahrnehmbar, wie die so überaus deutlich abgegrenzten Strukturen im Eishimmel eines Tanguy. Sehr reine Klänge, die zu Musik werden, sich zu Melodiemotiven ordnen, deren Obsessionscharakter man nach und nach wahrnimmt. Zeichen des Erkennens, oder mehr noch Signale, wie der Schrei zu Beginn, vielleicht eine Frage: Wer bin ich? Wo stehe ich? Die Antwort findet man im Titel "Symphonie pour moi-même". Es ist nicht so einfach, sich nackt vor diesem zu gestaltenden, fordernden, harten Material wiederzufinden. "NUDA", Gegenwart der Stimme, das einzige Wort - gefolgt von einem kleinen (leisen) Lachen mit Echo -, das während des gesamten Werks präsent ist, in dessen letztem Teil es erst klar und deutlich wie ein nackter Feuerstein erscheint. Ein Rätsel oder die logische Konsequenz eines Weges. Die Nacktheit wie die des Bleistiftstriches eines Architekten beim Entwurf, hier so präzise und rigoros in ihrem Streben nach Kontrast, der eng mit der Form des Triptychons zusammenhängt, Kontraste zwischen den verschiedenen Flügeln, selbst im Innern jedes einzelnen Flügels, in den Registern, der Dynamik, den Rhythmen, die eine genaue Lektüre wie in einer alten "Notation" gewähren, für eine Musik augenfälliger Modernität, die dennoch ein Wort des Hinweises nicht scheut: "Symphonie". Von Turpituda ausgehend, über Ombra, erreicht man Nuda, solange die Musik ihren Weg verfolgt von schmelzendem Material zur tiefen Meditation des fröhlichen Spiels von widerhallenden Rufen und Geläute, um sich am Ende vor der gleichen geheimnisvollen Frage wiederzufinden, die der Schrei zu Beginn vorausahnen ließ, die Verwendung von Klang als Spiegel der Einsamkeit. Die Stille wird das letzte Wort haben.

Diesen Sätzen kann man sich, verkürzt dargestellt, auf drei verschiedene Arten nähern:

Poetisch

- I. Wüste – riesig und schroff. Wut, Zorn.
- II. abgeschlossener Ort - stumm und manchmal zischend. Unterschiedliche Gedanken.
- III. Nicht näher bestimmter Ort, aber er ist heiter. Kleine Spiegel. Lächeln - und dann, ohne Lächeln.

Analytisch

- I. Im wesentlichen polyphoner Teil, genauso im horizontalen Sinne (frontale Entwicklungen links-rechts-links und die Zwischenstufen) wie in der Tiefenwirkung (Verlagerungen vorne-hinten-vorne, besonders entlang der Mittelachse).
- II. Im wesentlichen harmonischer Teil: verschiedene harmonische Ebenen und unterschiedliche Oberschwingungen einer mehr oder weniger falschen Verwandtschaft, deshalb störend, überlagern sich ständig; trotzdem ist dieser Prozess nie wirklich abgeschlossen: die peitschenden Vertikalen drängen sich dazwischen, durchschneiden, regen von neuem an und ragen heraus.
- III. Im wesentlichen zyklischer Teil mit besonders vielen "Montagen": die neuen Materialien übernehmen allmählich die vorangegangenen, die im allgemeinen unterschiedlich formuliert werden, durchschnitten, umgedreht, gekürzt und erweitert werden.

Praktisch

- I. Man muss das Stück sehr, sehr laut hören. Man muss es durchstehen ... aber anstatt sich nur die Ohren zuzuhalten, soll man den gesamten Körper öffnen und mit allen Poren hören.
- II. Den Körper (die Augen) wieder schließen und ihn langsam ins Innere der Töne wie in die Tiefen des Meeres tauchen und erst dort hören und meditieren.

IVO MALEC: WEEKEND

Realisiert mit einem Computer, ist dieses Stück in vier Teilen komponiert, die ich folgendermaßen betitelt habe:

- Harmoniques tragiques / tragische Obertöne
- Exposition
- Cloches, proches et lointaines / Glocken, nah und fern
- à Wagner / für Wagner

Die zwei ersten Teile fordern drei Live-Synthesizer, während in den beiden anderen das Tonband alleine bleibt.

Die 'Ouverture basiert auf der Entwicklung sehr dichter und muskulöser Klangströme, ständig von Schichten aus Obertönen umgeben und durch Synthesizerklänge von außen zerhackt. Große Spannung. Im Gegensatz dazu erzwingen die Synthesizer im zweiten Satz - statt von außen zu attackieren - eine Dialektik von Austausch und Abfolge kleiner Bilder und schaffen endlich eine klare Ordnung der vorgestellten Objekte.

Nachdem sie sich von der Gewalt und Ironie der ersten beiden Sätze abgewendet hat, weicht die Musik im dritten Satz zur doppeldeutigen und bis zum Schmerz bleischwer belasteten Atmosphäre der Sonntagnachmittage ("Cloches, proches et lointaines") ab, um im vierten Satz ("à Wagner") zur Zelebrierung des "majestätischen Tons" zu führen. Diese Klangwogen, in denen der Computer ungewöhnlich volle Basstöne ermöglichte, diese komplexen Schichten, mehr oder weniger lesbar in dem manchmal "tonalen" und von Oberschwingungen umhüllten Aufbau; diese Überschwänglichkeit des Klanges hatte wegen seiner Überfülle nur einen möglichen Ausgang: den Bruch. Er kommt nämlich, und

das sehr brutal: in ihren bei den letzten Minuten kippt diese Musik in eine "andere" Dimension um, schwarz und unterirdisch. Man wird, denke ich, ohne Mühe verstehen, warum dieser letzte Satz - ein spontaner und überaus natürlicher Einfall - sich als bescheidene Würdigung dessen präsentiert, weshalb Musik für mich nicht aufhört, ein Subjekt der Bewunderung und des grenzenlosen Erstaunens zu sein.

PIERRE SCHAEFFER: ETUDE AUX OBJETS (Etude über die Objekte)

L'Etude aux objets umfasst fünf Sätze:

- a. ausgestellte
- b. erweiterte
- c. multiplizierte
- d. verbundene
- e. zusammengesammelte OBJEKTE

Im ersten Satz (objets exposées) formen acht unterschiedliche Klangobjekte eine Phrase, die dem ersten Lautsprecher übergeben wird, der zweite antwortet mit einem Gegenthema, das auch bei ihm aus acht gleichartigen Objekten besteht. Die Durchführungen erhält man durch Variationen des Themas, das seine Form den verschiedenen Sequenzen der Objekte in ihrer Abfolge und Überlagerung aufdrängt.

Der zweite Satz, genannt objets étendus, vereint das Klangmaterial, das allen fünf Sätzen gemein ist, indem er die Klänge untereinander so viel wie möglich verbindet.

Der folgende Satz (objets multipliés) präsentiert dasselbe orchestrale Material in anderer Form. Die sehr scharf artikulierten Klänge des ersten Satzes trennen sich in einem sich ausbreitenden Raum voneinander.

Der vierte Satz (objets liés) stellt Triller anhaltenden Tönen und langen, melodischen Gestalten kurze Explosionen gegenüber, die eine dramatische Spannung der Klänge erzeugen.

Der letzte Satz (objets rassemblés) versammelt die Objekte formal und vom Material her. Dieser Satz soll die unbegrenzten Möglichkeiten des Einsatzes ein- und desselben Teils des Klangkörpers zeigen, der ein vorher begrenztes Orchestermaterial zur Verfügung stellt.

Pierre Schaeffer (1960)

MICHEL CHION: REQUIEM

I. Zur Form: Es war nicht beabsichtigt, diese Musik nach einer raffinierten Geometrie, in der Zeit als Raum aufgefasst wird, zu entwickeln. Auch wenn das gesamte Requiem über einem System von Echos und Beziehungen konstruiert ist, die sich symmetrisch um eine gedachte Achse durch das Zentrum des Werkes zu lagern scheinen, war das nicht meine Absicht. Diese Form hat sich nach und nach ergeben. Dramatisch beabsichtigt spielt sie mit der Funktionsweise des Gedächtnisses und den Vorahnungen des Zuhörers, der, sobald er das Werk mehr als einmal gehört haben wird, es sowohl vorausahnen als auch in Erinnerung haben wird.

Die musikalische Analyse, die ich machen konnte, aus der ich hier einige Elemente zitiere, entstand erst lange nach der Komposition - allein zum Vergnügen. Man muss sie als Spiel auffassen, nicht als Schlüssel zur Welt der Träume, und man kann sie ganz einfach übergehen.

Wie entstehen die Echos und die klanglichen Beziehungen? Es handelt sich um Themen, musikalische Motive, die vom Elementarsten (Schleifen, unbearbeitetes Material) bis zum

hochgradig Ausgearbeiteten (musikalische Durchführung) reichen. Sie werden an verschiedenen Stellen des Werks zitiert, aufgegriffen oder angekündigt - einige sind sehr eindeutig als Leitmotive zu identifizieren (z.B. der Refrain des Themas im DIES IRAE, im Finale zitiert), bei anderen handelt es sich um Begleitfiguren, also Material, das nicht unbedingt bewusst memoriert wird. Einen außergewöhnlichen Fall des Echoeffekts findet man in den kurzen Sätzen 2 und 9, die fast dieselbe "musique" verarbeiten, jedoch unter entgegengesetztem klanglichen Gesichtspunkt.

Das Zentrum des Werkes, Achse dieser Symmetrie, befindet sich im 6. Satz (EVANGILE), in dem ein symbolischer Riss des Tonbandes eintritt, als eine Unterbrechung des Werkes, die zeitlich ein Fenster zur Ewigkeit öffnet, und einen Blick in "etwas Anderes" erlaubt.

Innerhalb dieser zweigeteilten großen Form befinden sich die kleinen Formen jedes einzelnen Satzes: Refrains und Episoden, Litaneien, Rezitative in Stufendynamik etc. Ein anderer formaler Verlauf ist gekennzeichnet durch sukzessiven Einsatz zahlreicher Vokalist:innen, ihres Timbre, ihrer Intonation, ihrer Beziehung zum Text. Der einzige Moment, in dem man eine klare Stimme, gut gestützt und keinen Widerspruch duldend, vernimmt, ist dem zentralen Punkt im Evangelium ("er wird auferstehen") zugeordnet. Ihr plötzliches Auftreten scheint das gesamte System zu verwirren und den Bruch zu provozieren ...

II. Zum Text: Der Text dieses Requiems ist, wie in den großen klassischen Requiemen, die Totenmesse, hier erweitert durch eine Epistel, einen Abschnitt aus dem Evangelium und dem Vaterunser. Er wird in Originalsprache (Latein oder griechisch) gesprochen, einige Male in französisch.

Das Requiem ist weniger für die schweigende Mehrheit der Toten als im Gedenken an die bewegte Minderheit der Lebenden geschaffen worden. Dem Zuhörer stellt es sich als Erlebnis von Gefühlen und Empfindungen dar, vergleichbar einem dramatischen Wettlauf auf einer unsicheren Strecke, deren plötzliche Kurven ein Gefühl der fundamentalen Unsicherheit dem Leben, dem Tod und der Religion gegenüber vermitteln, eine Unsicherheit, wie wir sie alle tief im Inneren verspüren.

Übrigens habe ich versucht, dieses Oratorium zu einem "grand spectacle auriculaire", einem großartigen Hörerlebnis zu machen - Musik auf Breit-Leinwand. Der Einfluss von bestimmten Regisseuren, ja, sogar von bestimmten Filmen, lässt sich - zumindest für mich - dadurch erkennen, wie mit Form, Zeit und Raum gespielt wird und nicht so sehr mit realistischen Bildern. Ein anderer Einfluss, auch ihn nahm ich erst nach der Vervollendung wahr, ist "Doktor Faustus" von Thomas Mann gewesen. Die Passagen, die der Beschreibung von Adrian Leverkühns imaginären Werken gewidmet sind, haben mich vielleicht zu jenem größenwahnsinnigen Traum inspiriert, einige Bruchstücke davon in die Welt der Klänge zu übertragen.

Mit dem Requiem wollte ich keine Botschaft übermitteln, es ist kein pro- oder antireligiöses Manifest. Es handelt sich bei diesem Werk um ein persönliches Bekenntnis, und ich lade den Zuhörer ein, sich selber hinein zu versenken und dieses Werk mit seiner eigenen Erfahrung und Empfindung zu beleben.

REQUIEM, in zwei Teilen und zehn Sätzen über Texte aus der Totenmesse

Teil 1

- | | |
|---------------------|--|
| 1. Requiem aeternam | Gib' ihnen den ewigen Frieden |
| 2. Kyrie Eleison | Herr, erbarme dich |
| 3. Epitre | Tod, wo ist dein Stachel (1. Kor. 15,55) |
| 4. Dies irae | Am Tage des Zorns, was werde ich sagen |
| 5. Dominae Deus | Wir geben dir Opfer und Gebete |
| 6. Evangile | Er wird auferstehen |
| 7. | |

Teil 2

- | | |
|-----------------------------|--|
| 8. Sanctus | Heilig, heilig, heilig |
| 9. Pater noster - Agnus Dei | Vaterunser - Christe, du Lamm Gottes,
der du trägst die Sünden der Welt |
| 10. Lux aeterna | Das ewige Licht |
| 11. Libera me | Errette mich |

PHILIPPE MION: TROIS ESQUISSES OUVERTES (Drei offene Skizzen)

Ich träume von einer wild zuckenden Musik ... Vorbedingungen der Schrift und des Instrumentenbaus haben bestimmt meine Träume in eine Richtung gedrängt, und das ist gut so.

Dem Stück liegt überhaupt kein theoretischer Plan zugrunde, vielmehr ist die Musik aus Launen entstanden, die im Laufe zahlloser Arbeitsphasen, die mir das Trio gewährte, über mich kamen. Die drei Synthesizer sind voneinander unabhängig, es gibt also keine elektronischen Interaktionen der einen über die anderen. Das Stück begeht drei unterschiedliche Wege, und der Ausdruck eines jeden ist gezielt personalisiert. Ausgewogenheit bildet sich und kippt wieder um; das ähnelt ein bisschen der leichtfüßigen Unterhaltung zwischen drei klugen Köpfen.

Wahrscheinlich besteht dort der innere Zusammenhang, der sich im Laufe der Arbeit einstellte, und zwar eine veränderliche und unbeständige Polyphonie zu schaffen (Schlagabtausch der unterschiedlichen Kräfte, Imitation, Unterwerfung, Orchestrierung) und flexibel die Autonomie und Vertikalitätsprinzipien in Einklang zu bringen, diese leiten ja das Ensemble.

Was das Fleisch und Blut angeht, das man diesen Synthesizern entreißen wollte, gestehe ich eine ausgesprochene Schwäche für alle ein wenig organischen Phänomene (manchmal an der Grenze zum "Tierischen"), für alles Farbige, Naive und Freche - warum nicht?

L. CUNLOT, D. DUFOUR, Y. GESLIN: SITUATIONS DE JEU

Die "Spielsituationen" nehmen einen besonderen Platz im Repertoire des Trios ein. Zugleich kollektives Werk und Improvisation über Spielweisen, die vorher ausprobiert und registriert wurden, spiegelt das Ensemble genau die Schwerpunkte des Trios wieder, sowohl im Bereich der musikalischen Ästhetik als auch auf dem Gebiet der Eigenheiten live gespielter elektroakustischer Musik, besonders wenn man den Synthesizer als Musikinstrument und nicht als Töne produzierende Maschine betrachtet.

Innerhalb eines konstruierten, ja manchmal sogar durch eine Partitur festgehaltenen Rahmens, in den nur das Detail des Einfalls frei bleibt, entwickelt jeder Satz "Situationen" oder Spiel-, Artikulations- oder Phrasenrelationen, kurz gesagt, eher Relationen der

Anwendung von Klangformen und -material, das nach formalen Kriterien und Klangfarbenstrecken (Steigerung im Zusammenhang mit dynamischen Bewegungen oder Nicht-Bewegungen) ausgewählt und zwischen den Musikern aufgeteilt wird, als dass es in kontrapunktischen und harmonischen Konstruktionen organisiert wird.

Die "Situationen" können getrennt oder in einem Durchlauf unterschiedlicher musikalischer Sequenzen gespielt werden.

FRANCOIS BAYLE, BERNARD PARMEGIANI: LE PARADIS

In der Göttlichen Komödie von Dante stehen das Feuer, die Flammen des ENFER und des PURGATORIUM für ungestümen Drang, das Licht des PARADIS hingegen lodert nicht. Glühende lebendige Funken werden zu einer starren Substanz verwoben, außerhalb der Zeit gedrängt, und ihre feine Granulierung entzieht sich allmählich dem Sinn. "*... aus den Lichtern, die meine Sinne trafen, breitete sich eine Melodie aus ...*" (14. Gesang). Im 26. Gesang durchquert diese Reise im "*Kristall, der unsere Welt umgibt*", eine seidene Zone reiner Stille.

Diese Anspielungen bieten der Musik ein Feld. Dafür wurde die Form des Mobile gewählt. Es ist aus zwei durchlaufenden Elementen komponiert, sowie einer vorbereiteten Anzahl von Ereignissen und Schriftzeichen, die sich während der Aufführung spontan ergeben, entsprechend den vorher definierten musikalischen Bedingungen.

Die bei den Autoren haben ihr "Material" und ihre persönliche "Handschrift" zusammengetan, um das musikalische Feld zu bestellen. Die variable Verflechtung der andauernden Elemente, die Verteilung der "Präparierungen" wandelt die Aufführungen des Werks ab und setzt die Kleinstrukturen in Bewegung.

Die Konstruktion dieses Mobile sieht das Spiel zweier Interpreten an den Synthesizern auf der Bühne vor, das in die auf Tonband präparierten Schichten eingreift, die gleichzeitig von einem dritten Interpreten am Akusmonium artikuliert und gespielt werden.

2. Konzert

Samstag, 11.2.
19.30 - 23.20 Uhr

INA - GRM

Groupe de Recherches Musicales - Paris
Musique Acousmatiques

19.30 Denis Dufour Deuxième Suite (1983)
 Jacques Lejeune Symphonie Romantique (1983)
 Satz 2 und 3
Am Akusmonium: Denis Dufour

20.50 Francois Bayle Toupie dans le ciel (Troisième partie d' Erosphère) (1979)
 Les Couleurs de la Nuit (1982)
Am Akusmonium: Francois Bayle

22.20 Bernard Parmegiani Du pop à l'ane (1968)
 Dedans Dehors (1976)
 Stries (1980)

mit dem Trio Instrumental Electroacoustique TM+
Am Akusmonium: Bernard Parmegiani

Nach dem Konzert fährt ein Sonderbus in Richtung Zoo

DENIS DUFOUR: DEUXIÈME SUITE

Dieses Stück, das ohne Vorplanung während der Arbeit an einer Theatermusik entstand, vergleicht akustische Bilder (Stimmungen, Landschaften, ...), auch natürliche und / oder künstlich fabrizierte Bilder, die in einer abstrakten Refrainstruktur kombiniert werden.

Hier bekamen Verknüpfungen ihre Bedeutung nicht nur durch die Schrift von "Energien", durch Spannungs- / Entspannungsbeziehungen etc. ..., sondern in erster Linie am Spiel mit Entwurf und Raum, durch willkürliches dramatisches Voranschreiten und die Kraft von einfachen und augenfälligen Kontrasten; alles als Versuch, dem gewöhnlichen Stil und seiner Kompositionsart zu entfliehen. Rhythmus, Tonerzeugung, Phrasierung und Klangkörper können sich "nur" entwickeln, nicht aber verändern, und trotz der Kunstgriffe in der Komposition schwankt das nicht, was man "Stil" zu nennen pflegt. Diese "Suite" ist wirklich meine "Zweite Suite" nach der "Suite en trois mouvements", die ich 1981 komponierte.

JACQUES LEJEUNE: SYMPHONIE ROMANTIQUE

Zu Beginn eine "hommage à Berlioz", aber anders als in der Variation über ein Thema, auf eine viel listigere und fundamentalere Weise, ausgehend nämlich von der eigentlichen Substanz des Materials.

Gleichzeitig Einbrüche vertrauter Musik, privilegierte Augenblicke, die, aus ihrem Zusammenhang gerissen, kraft der Gewohnheit fast natürlich geworden sind, wie ein erstaunliches Detail in einer Landschaft oder auf einer Leinwand, wie ein realistischer Ton, der sich von seiner Umgebung isoliert, Klangmomente, aus denen die unerhörte Produktion neuer Klangkörper erwuchs.

Daher tauchen ein langgehaltener Streicherklang, eine Holzbläserstelle oder ein vokaler Einsatz auf, die hauptsächlich der Symphonie Fantastique, den *Nuits d'Été* und Romeo und Julia entnommen sind.

Zu allererst wurden diese Quellen koloriert und mit sich selber multipliziert, um neue Graphismen zu erschaffen: schillernde Einfügungen, Energieschübe, Arpeggi von Unterbrechungen, Phänomene der Ergiebigkeit, Knäuel aus Geschwindigkeit ...

Danach, die Erweiterungsarbeit am Computer, um einen Prozess hervorzuheben, eine Idee zu dynamisieren, eine Richtung zu präzisieren.

Schließlich, die Komposition und Orchestrierung im Studio. Die Vervielfältigung des Objekts und das Vermehren von Bildern ist für mich gleichzeitig Strukturieren von Form, Stil und Denkweise.

Zwei der drei Sätze dieser Symphonie Romantique werden heute Abend zu Gehör gebracht:

2. Satz: Romance à claire-voie

Romanze auf einem klaren Weg

(aus zwei vokalen Fragmenten und einer Serie kristalliner Schraffierungen)

- auf die Introduction, die von einem Gefühl der Erwartung in Spannung gehalten wird, folgt die Multiplikation und Vermehrung: Spiel von Korn und Traube, von Insekt und Bienenschwarm, Konzentrierung, Ausbruch und Zerstören
- Zu- und Ausschnitt des Gewebes, so dass sich ähnelnde Bilder herausgefiltert werden können
- Myriaden kleiner Teilchen, die sich aufgrund ihrer Anziehungskraft in benachbarten Räumen vereinen, Flut und Ebbe bildend.

3. Satz: Grand Galop à Pandemonium (Großer Galopp durch das Pandämonium, aus einer Serie instrumentaler und choralen Zellen und einem Massenaufmarsch):

Bilder von Tanz, Reigen, Spektakel, Verfolgung und ständiger Bewegung

- Wiederholung und Anwachsen des Themas, Rückkehr zum Anfang
- Flucht und Erinnerung an die rhythmischen Spuren, das Abprallen der Figuren und das kreisförmige Wiederaufleben der Phrase.

FRANCOIS BAYLE: TROISIEME PARTIE D'EROSPHERE: TOUPIE DANS LE CIEL

Dieses Nervengewebe, das unsere bewohnte Welt mit einem Netz modulierter Wellen von unendlich vielen Frequenzen umgibt, diese Wärmewolke, infra- und suprasensoriell, die von Megamilliarden biologischer Sender ausgestrahlt wird, dieser Ring, in der der Antrieb dieses Lust-Kosmos kreist, das ist die Erosphäre.

Wir leben in der Erosphäre, die Begierde ist unser Schicksal.

Die hörbar gemachten Vibrationen bilden einen stetigen Teil des allgemeinen vibratorischen Zustands, der von dem extremen Puls in tiefen Frequenzen – dem Zyklus eines menschlichen Lebens zum Beispiel – bis zur großen Hitze unheimlich gefährlicher Strahlen im kosmischen Raum reicht.

Die Gesetze der Geometrie, die wie die Wogen auf sturmbewegtem Meer in der Welt der Vibrationen zusammenstoßen, Oktavgesetze, Erzeugung von Obertönen, Tonalitäten und Phasen sind schon vorgeprägt im schmalen Bandpass der Frequenzen, die unser Ohr noch unterscheiden kann.

FRANCOIS BAYLE: TOUPIE DANS LE CIEL (Kreisel am Himmel)

Ein altertümlicher Brummkreisel mit leicht sirenenartigen Tönen erzeugt ein Bündel gekrümmter Linien durch die Energie rascher Rotationen. Verschiedene Figuren dieser Art folgen.

Eine Welle balanciert auf zwei absteigenden Moll-Terzen. Das immer gleiche und immer veränderte Balancieren in der Tiefe schlägt in eine Myriade hoher Linien mit zunehmenden Dichte- und Mobilitätsschichten um.

Die monotone Einheitlichkeit des Satzes wird durch eine Suite von 27 Teilen erreicht, die mit unbemerkbaren Variationen des Tempos, der Höhe und Orchestration aufeinanderfolgen.

Momentweise ist das Gewebe von Himmeln mit aufgespießten kleinen Kometen durchlöchert.

Im Zentrum hakt ein langsames glissando in ferne Harmonien des Grundakkordes ein und geht am Ende in Flammen auf.

Rückkehr des schwarzen Eros. Chromatische Spiralen.

... Geräusch ... Gräser. Silbrige Asche.

Toupie dans le ciel (Kreisel am Himmel)

Unterteilung der 27 Teile {unklar}

Kreisel Sirene, Thema a, Thema b
großer Kreisel
1. ziemlich schnelle Exposition
largo und crescendo

Transposition
und Inversion
largo und decrescendo
bewegte Reprise weitläufig

und crescendo
 decrescendo im Raum
 Kontergesang
 Thema Kreisel Insert 1
 großer unharmonischer Kreisel 2
 sehr melodisch und agil
 ritenuto
 langsam und auf zwei Pisten

Thema Kreisel 3
 langsame Reprise auf drei Pisten
 Thema Kreisel 4
 Reprise und Erwartung
 Transposition siehe /3/
 sehr melodisch und schwingungsfähig
 höhere und breite Tiefe
 Transposition zur 3.

FRANCOIS BAYLE: LES COULEURS DE LA NUIT (Die Farben der Nacht)

Ein Zitat von einem gewissen Carlo Dossi, geb. um 1830: "Die Abbilder von allem, was geschieht, durchlaufen die Luft ... unsere Stimmen bilden unsichtbare Schichten auf dem Verputz der Mauern ... "

*

Ein Briefwechsel (im Juni 1929) nimmt Bezug auf das Bedauern von Breton, in einer Sondernummer der Zeitschrift VARIETES einen Text mit dem Titel "Les couleurs de la nuit " nicht mehr abdrucken zu können, um den René Magritte und Camille Goemans gebeten wurden und der seit langer Zeit verschollen oder vernichtet ist.

*

Als ich vor einigen Jahren die Komposition "Tremblement de Terre très doux" (Sehr sanfte Erdbeben) vollendete, fand ich meinerseits den Begriff "Couleurs de la nuit" (Farben der Nacht) für das besondere Licht im Finale, ohne etwas von dem vorangegangenen Geschehen zu wissen.

*

Was verloren oder zerstört ist, sollte es wirklich in der Luft weiter zirkulieren?

*

Um überlegt ein Werk zu komponieren, das also mit "Lumières intérieures" wie mit "Lumières antérieures" (mit innerem wie mit längst vergangenem Licht) spielt, das gleichzeitig diese Ausdrücke und die angedeutete Idee jenes vergangenen Stückes, das ich zu Leben erwecke, aufgreift, müsste ich ein Instrument haben, das aus " tiroirs de memoires" (abrufbare Gedächtnisregister) besteht. Man könnte sie mit auffindbaren "formes" beladen, sie in jedem Sinne aus- / erforschen, umsetzen, raffern, dehnen, mit ihnen hantieren, als wenn man auf den elastischen Seiten eines Heftes aus Gummi zeichnen würde, auf Blättern, die sich beliebig durcheinander bringen ließen oder sich sogar durchqueren würden.

*

In diese "cartouches" (Register) brachte ich verschiedene Wege ein, die ich folgendem Material entnommen habe:

ein Triller auf meiner Saite
 eine Geigenphrase arco-pizz
 den Lauf eines Fagotts
 den "Gesang" eines Schreinerhobels
 eine elektronische "Kette"

Während ich an alle nicht wahrnehmbaren Bilder dachte, die zwischen den Molekülen der Luft zirkulieren, las ich eines Tages folgende verlorene Zeile:

"... les fôrets bruissant de sens!!!"
 (... und die Wälder rauschen vor Denks Spuren)

*

Sobald meine Maschinen mit Bruchstücken verformbarer Bedeutung beladen waren, fing ich an, das Ensemble meiner perzeptiven Möglichkeiten als mein ureigenes Studio zu betrachten, das ich zuerst einmal verkabeln musste im Hinblick auf ein "Aus-der-Mittelachse-bringen" der Imagination, die "leicht entzündlich" wäre.

*

Dafür konstruierte ich das klangliche Abbild eines großen Waldes, den ich lauschend betreten würde, und der durch einen sehr ausgefeilten Effekt von Räumlichkeit fähig wäre, nach Tagen aufmerksamen Zuhörens das in mir "organisieren" würde, was ich mangels eines besseren Ausdrucks "unvéritable-sentiment-de-danger-absolu", ein wahrhaftiges Gefühl absoluter Gefahr nenne.

*

Als ich diesen Wald betrat mit meinen gerüsteten Fähigkeiten, probierte ich verschiedene Wege, geriet ich in alle Fallen, beugte mich allen Riten, wurde ich einigen Erscheinungen unterworfen, wie der Verwandlung von Farben zu Raum, massivem Klang zu gekörntem Klanggewebe, der Veränderung von gekurvten Formen zu Geschwindigkeitsvoluten, von Garten zu Gebüsch, und ich gehe und gehe daran vorbei, ähnlich dem Elefanten, der durch das Nadelöhr passen muss, wie es in den alten Geschichten erzählt wird.

*

Die Nacht bringt Rat.

Die Nacht bringt vor allem Vergessen ... (wäre der beste der Ratschläge etwa das Vergessen ...)

*

Also, die Farben des Vergessens, "Les couleurs de l'oubli"?

*

Ich muss sagen, dass ich kaum für die Exaktheit dieser Notizen garantiere, trotzdem scheint es mir fast sicher, dass ich wirklich ihr Verfasser bin.

BERNARD PARMEGIANI: DU POP A L'ANE

Einige Worte zum Titel sollten beim Hören helfen. Im Französischen gibt es einen Ausdruck, der den Übergang von einem Subjekt oder Objekt zu einem anderen ohne großen Zusammenhang verdeutlicht: "passer du coq à l'ane" - im Gespräch zum Beispiel "vom Hundertsten ins Tausendste kommen", in Gedankensprüngen alles Mögliche einbringen. Dieses Verhalten lässt sich in viele Bereiche übertragen, wie hier in die Musik. Dieses Wortspiel weist auf die Präsenz dieser Art musikalischen Denkens hin.

Die Collage, die der Phantasie eines Augenblicks entsprang, spiegelt gleichermaßen eine Geisteshaltung wider, für die eine Einzigartigkeit durch Begegnungen entsteht, wobei es gut zu wissen ist, dass der Zufall überhaupt keine Rolle (mehr) spielt. Assoziation ist das gewichtige Element, das die Strukturen bestimmt und, musikalisch gesehen, in vielen verschiedenen Parametern erscheint: Rhythmen - Melodien - harmonischen Farben oder Sinn. Neben- oder Übereinanderlagern von Elementen sehr heterogenen Stiles schaffen Kontraste und Gegenseitigkeiten musikalischer Ordnung.

Musikstücke von etwa 20 Komponisten befinden sich geeint unter einem gemeinsamen Vorsatz. Er erstrebt nichts anderes, als Verwandtschaften zwischen den sich gegenseitig fremdesten Sprachen offenzulegen.

Vielleicht erlaubt die Popmusik "faire l'ane", Gedankensprünge "ohne Punkt und Komma"
...

BERNARD PARMEGIANI: DANS DEHORS (Drinnen-Draußen)

INNERHALB DER PHASE / AUSSERHALB DER PHASE (2'29)

Folge von wiederholten Noten, die sich abwechselnd innerhalb oder außerhalb des Raumes befinden.

SPIEL (1. = 1'21; 2. = 1'31; 3. = 2'19)

Drei parallele Abfolgen, die aber von rationalen oder irrationalen Energien unabhängig sind.

RÜCKKEHR DES WALDES (2'32)

Von einer extremen Verlangsamung bis zur normalen Geschwindigkeit eines Klanges, der zum fff wird. Es handelt sich um die Metamorphose des Nicht-Identifizierbaren zum Identifizierbaren.

DRINNEN - DRAUSSEN (0'53)

Vorübergehende Aktionen in geschlossenen Räumen - in offenen Räumen, die Flügelschläge nach und nach auslöschen.

METAMORPHOSE I (0'50)

Der Fluss des in Bewegung befindlichen Flüssigen wird starre Materie, die sich zusammenzieht und vergeht.

METAMORPHOSE II (6'18)

Zu dem molekularen Wimmern des Wassers bildet das Knistern des Feuers einen Gegensatz - Kochen - Dampf - Druck - Luft - Atem - Ebbe und Flut und schließlich die Atmung.

FERNE NÄHE 1 (1'04)

Knirschen = unsichtbare Anzeichen einer nahen und fernen Präsenz

FERNE NÄHE 2 (1'13)

Die Vögel bekräftigen für uns den Raum, die Nähe, aber auch die Ferne.

FERNE NÄHE 3 (0'54)

Ein drittes Mal sammelt ein Klang, dessen Annäherung sich spürbar bei jedem Zyklus entfernt, den Ausdruck des Individuums, die Stimme, die Stimmen, die Menge ...

ERINNERUNG AN DIE STILLE (0'56)

Die elektronischen Tromben erinnern uns an unser "Drinnen", wo die Stille wartet.

Die Metamorphose ist mit einigen symbolischen Klängen eines der Prinzipien, die auf verschiedene Weise die Abfolge dieser Suite bestimmt:

Metamorphosen

- Physikalisches: Wasser / Eis
- Durch Analogie des Sinnes oder der Formen: Atmung / Atem, Knirschen / Vogelschreie
- Durch Analogie der Sätze, die Gegensätze wie Wasser / Feuer (z.B. in Metamorphose 2) hervorrufen
- oder durch Veränderung des (nicht identifizierbaren) Klanges und progressive Rückkehr zu einem (identifizierbaren) normalen Klang (Rückkehr des Waldes).

BERNARD PARMEGIANI: STRIES

Dieser Titel und das den drei Sätzen gemeinsame Präfix wurde von dem Stück "Violostries" (1963) entlehnt, einem Werk für Violine solo und Tonband. Die von einer Geige erzeugten Töne sind während des gesamten Werkes anwesend, zum Teil kaum wahrnehmbar und ständig verändert. Sie dringen in die horizontalen Linien (Stries) elektronischer Herkunft ein, meist eher erahnt als wahrgenommen. Die tonale Schicht, die sie bedeckt, ist Zeichen ihrer Anwesenheit. Sie schneiden die "stris", durchqueren sie vertikal in Form eines "tutti" mit langem Nachklingen. Dann werden sie von den Synthesizern des TRIO aufgenommen und der dem Trio eigenen Technik unterworfen. Schließlich spielen die "stris" mit den Synthesizern, oder diese spielen mit jenen, man weiß es nicht! Auf alle Fälle begegnen sie sich, um sich zu erkennen und in gegenseitigen Resonanzen zu sympathisieren.

Elektroakustische Musik aus Lateinamerika

Manuel Enriquez (Mexiko)	La reunión de los saurios	(1971)	8' 40
Hilde Dianda (Argentinien)	... y después el silencio	(1976)	15'
César Bolaños (Peru)	Intensidad y altura	(1964)	5' 15
Joaquin Orellana (Guatemala)	Humanofonia	(1971)	11' 35
Jacqueline Nova (Kolumbien)	Creacion de la tierra	(1972)	19'
Eduardo Kusnir (Arg. / Venez.)	Orquideas primaverales	(1975)	9' 35
Eduardo Bértola (Arg. / Bras.)	Penetraciones	(1970)	5'35
Julio Estrada (Mexiko)	eua'on	(1981)	7'
William Ortiz (Puerto Rico)	Compostción electrónica	(1978)	4' 40
Graciela Paraskevaides (Arg. / Uru.)	Huauqui	(1975)	11'05
Coriun Aharonián (Uruguay)	Gran tiempo	(1974)	15'25

Coriun Aharonián und Graciela Paraskevaidis kommentieren Autoren und Werke

Kleine Geschichte der EM in Lateinamerika

Die Geschichte der elektroakustischen Musik stellt in Lateinamerika gewisse Besonderheiten dar. In ihr, wie auch in der E-Instrumentalmusik, werden die Spannungen zwischen dem Epigonismus als Folge einer immer noch kolonialen Kultur und der zunehmenden Notwendigkeit, einige {neue} Wege zu finden, reflektiert.

Die ersten elektroakustischen Arbeiten datieren 1956/57 und kommen aus Chile, wo - wie in Europa - der fruchtbare Einfluss Werner Meyer-Eppplers zu spüren ist. Aber der europäische (und nordamerikanische) Begriff des "großen" Studios erschwert die Anregungen in dem wirtschaftlich mangelhaften lateinamerikanischen Milieu. Der Traum vom "großen" Studio verwirklicht sich erst 1963 in Buenos Aires. Die erste Komposition, die im "Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales" des Torcuato-Di-Tella-Instituts entsteht, ist "Intensidad y Altura" von Bolaños. Etwas früher, 1960, wurde ein anderes ehrgeiziges Studio innerhalb der Staatsuniversität Buenos Aires gegründet, dessen schöpferische Ergebnisse jedoch erst einige Jahre später blühen. In diesem Studio wurde das Werk von Nova realisiert, ein Jahr vor seiner endgültigen Schließung. Das Studio des Torcuato-Di-Tella-Instituts wurde 1972 von der Stadtverwaltung gekauft und seine Tätigkeit dadurch stark reduziert. Diese Etappe wird in diesem Programm anhand der Kompositionen von Kusnir und Dianda repräsentiert.

Im Norden ist die Entwicklung der elektroakustischen Musik weniger linear. Die mexikanischen Komponisten interessieren sich wenig für die elektroakustische Arbeit, obwohl ihnen ein ausgestattetes Studio zur Verfügung steht, das 1972 - etwas später als andere - aufgebaut wurde. Die beiden Beispiele des heutigen Programms (Enriques und Estrada) stammen eben aus ausländischen Studios, genauer aus metropolitanischen Studios. Puerto Rico und Venezuela verfügen auch über Studios seit vielen Jahren, aber daraus ist sehr wenig entstanden. Das Stück von Ortiz wurde in den USA realisiert. Orellana entscheidet sich für eine Reflexion der technologischen Wirklichkeit seiner eigenen Umwelt, nachdem er sich in Buenos Aires ausgebildet hat. Seine schöpferische Kraft führt ihn zur Entwicklung einer Art "Gegen-Technologie" der Armut, die nicht zuletzt die Kenntnisse indianischer Instrumente gut verwendet.

Die Möglichkeiten eines kleinen Studios sind ebenfalls von Bértola und Paraskevaidis in verschiedener Weise ausgenutzt. Aharonian strebt seinerseits nach der Treue zur Ästhetik des "armen" Studios, indem er sich gegen die Möglichkeiten eines "großen" europäischen Studios stellt.

4. KonzertSonntag, 12.2.
20.30 Uhr**Warsaw Music Workshop**

Zygmunt Krauze	Sound Scape für Tonband und Instrumente	(1975)	16'
John Cage	Cartridge Music	(1960)	25'
Zygmunt Krauze	Idyll für Tonband, 4 Leierkästen, 4 Dudelsäcke und 16 Schafsglocken	(1974)	18'

Mit

Zygmunt Krauze
Edward Borowiak
Witold Galazka
Czeslaw Palkowski

ZYGMUNT KRAUZE: SOUND SCAPE

Das Werk - eine Auftragskomposition für den Steirischen Herbst 1975 - ist folgendermaßen instrumentiert: 4 Sitar, 8 Blockflötenmundstücke, 8 Pfeifen, 4 Gläser, 8 Schafsglocken.

Alle Instrumente sind verstärkt.

Das Tonband enthält Aufnahmen verschiedener Gesänge aus unterschiedlichen Orten in Polen, u. a. religiöse Gesänge von Pilgern, von singenden Kindern im Kindergarten, Gesang betrunkenen Männer im Restaurant, einer Frau in der Kirche.

Das Stück wird von vier um einem Tisch sitzenden Musikern aufgeführt.

JOHN CAGE: CARTRIDGE MUSIC

Der Titel "Cartridge Music" geht auf die Verwendung von Tonabnehmern bei der Aufführung zurück, das heißt von Phono-Tonabnehmern, in die zum Abspielen von Schallplatten Nadeln eingesetzt werden. Auch Kontaktmikrophone werden verwendet. Letztere werden an Stühlen, Tischen, Papierkörben usw. befestigt; in die Tonabnehmer werden verschiedene Gebrauchsgegenstände (Zahnstocher, Streichhölzer, Slinkies, Klaviersaiten, Federn usw.) eingeführt. Sowohl die Mikrophone als auch die Tonabnehmer sind mit Verstärkern verbunden, und diese mit den Lautsprechern, da die Mehrzahl der produzierten Klänge schwach ist und der Verstärkung bedarf, um hörbar zu werden. Die Verstärkerregler, welche Lautstärke und Klangfarbe beeinflussen, werden von den Ausführenden bedient.

Aus einem Vorrat an Materialien stellt jeder Ausführende seinen eigenen Part her. Diese (im Juli 1960) in Stony Point, N.Y., entstandenen Materialien, mit Ausnahme eines Blattes allesamt transparente Plastikfolien, können beliebig übereinandergelegt werden. Man sieht danach einen Komplex von Punkten, Kreisen, bimorphen Gestalten, einen Kreis, der einen Zeitblock darstellt, sowie eine punktierte Schlangenlinie. Es werden Auswertungen vorgenommen, die für die Aufführung von Nutzen sind, da sie einen befähigt, der Tätigkeit des Klänge-Schaffens nachzugehen: im allgemeinen durch Klopfen oder Reiben mit dem Gegenstand im Tonabnehmer, wobei man die Einstellung der Verstärkerregler ändert und durch die Verwendung von Gegenständen, an den Kontaktmikrophone befestigt sind, "Hilfsklänge" erzeugt, einen Gegenstand aus dem Tonabnehmer zieht und einen anderen einsetzt und schließlich "Bandschleifen" ausführt: das sind rhythmisch-periodische, wiederholte Aktionen. Der Begriff "Schleife" ist der Terminologie der Tonbandmusik entlehnt. Er bedeutet eine Schleife aus einem Tonband, mittels der das auf ihr gespeicherte Material wiederholt abgespielt werden kann.

Die resultierenden Klänge sind Geräusche, einige komplex, die anderen äußerst einfach, so zum Beispiel verstärkte Rückkoppelung, Lautsprecher-Rauschen etc. (Diese Musik akzeptiert alle Klänge; sogar solche, die man gemeinhin nicht für wünschenswert hält).

Den Auswertungen wurden die Bedeutungen eines Hauptthemas zugeordnet, und so diente das Material von Cartridge Music dazu, mehrere Texte zu fixieren, darunter "Where We Are Going? And What We Are Doing?" und "On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work (beide in Silence, Wesleyan University Press, 1961, enthalten).

Als ich das Material für Cartridge Music zusammenstellte, hatte ich vor allem folgende Ziele vor Augen:

Erstens eine Situation zu schaffen, in der jede beliebige, vom Ausführenden vorgenommene Bestimmung nicht notwendigerweise realisierbar sein würde. Wenn zum Beispiel einer der Ausführenden die Aussteuerung der Lautstärken verändert, indem er sie fast auf Null zurücknimmt, wird die Aktion des anderen Ausführenden unhörbar, falls sie von diesem besonderen Verstärkersystem betroffen ist. Ich befasste mich mit einem

Komponieren, das im Hinblick auf die Ausführung unbestimmt war, aber in diesem Beispiel ist die Ausführung sozusagen in sich selbst unbestimmt.

Zweitens: elektronische Musik zu verlebendigen. Das zu erreichen, gibt es vielerlei Wege. Der eine, den ich hier wählte, bestand darin, eine theatralische Situation zu schaffen, die die Verstärker und Lautsprecher und die lebendigen Musiker einbezog.

(Aus: Richard Kostelanetz, John Cage. DuMont Dokumente. 1973)

ZYGMUNT KRAUZE: IDYLL

Idyll ist ein Auftragswerk für den WDR Köln und wurde 1974 vom Warsaw Music Workshop uraufgeführt. Alle Instrumente wurden von Kunsthandwerkern verschiedener Regionen in Polen speziell für den Warsaw Music Workshop angefertigt. Idyll wird von vier Musikern gespielt, die während der Aufführung die Instrumente wechseln. Sie bewegen sich während des Spielens auf der Bühne und im Zuschauerraum. Die Volksinstrumente werden original gespielt. Dem Komponisten geht es um die unverfälschten Töne dieser Instrumente, nicht um Volksmelodien. Für das Tonband wurden Aufnahmen in polnischen Dörfern und auf Bauernhöfen gemacht, mit Haustieren und mit Geräuschen aus der Natur.

5. Konzert

Montag, 13.2.
20.30 Uhr

SONDE

*Musik mit selbstgebauten Instrumenten
1. Programm*

Vorspiel: Panchromatic Souvenirs (deMestral)

Gruppe Sonde A Piece of Paper

Gruppe Sonde* Encephalo-Skiffle

Andrew Culver Music with tensegrity Sound Source No. 5

Gruppe Sonde* Sweet Gaspésienne

Gruppe Sonde:

Andrew Culver
Charles deMestral
Pierre Dostie
Chris Howard
Robin Minard

Gruppe Sonde ohne Andrew Culver*

SONDE 1**PANCHROMATIC SOUVENIRS**

Wird in Pausen oder vor dem Konzert vom Band gespielt: verschiedene Klangumgebungen werden erkundet, wiedererkannt, quadrofonisch bewegt.

A PIECE OF PAPER

In diesem "moment musical" werden verschiedene Typen von Papier, Folien und Kunststoffen verwendet und über Mikrofone - Verstärker - Entzerrer akustisch modifiziert.

ENCEPHALO-SKIFFLE

Hirnströme triggern Prozesse in einem Perkussionssynthesizer und steuern andere elektronische Geräte (Keyboardsynthesizer mit üblichen Modulen). Eine Bandverzögerung wird zu quadrofonischen Raumeffekten eingesetzt.

MUSIC WITH TENSEGRITY SOUND-SOURCE NO. 5

83 x 51 x 182 cm. Federstahldraht, kaltgezogene Stahlplatte, Holzplatte, Stab aus einer Aluminiumlegierung 7075 T6. stählerne Spannschrauben.

SWEET GASPESIENNE

Ist eine durch die Gaspé-Halbinsel (Provinz Québec) inspirierte Klanglandschaft. Neben kontinuierlichen Elementen ("Bertoncini -artige" Harfen, Originalklänge von Wasser und Luft), die gelegentlich über abgeleitete Hirnströme einer Filterung unterzogen werden, kommen nicht-kontinuierliche Klangfolgen vor, die in der Gaspé-Region enthaltene Objekte umfassen.

6. Konzert

Dienstag, 14.2.
20.30 Uhr

EMS

Stiftelsen Elektronmusikstudion Stockholm

Anders Hillborg	Kamaloka	(1982)		7'45
Jan W. Morthenson	Diaphonia für Klavier und Tonband	(1983)		8'30
Lars-Gunnar Bodin	Memoires du temps d'avant la destruction	(1982)		19'30

Tamas Ungvary	L' aube des flammes Computermusic (IMPAC)	(1984)	UA	14'
Rolf Enström/ Thomas Hellsing	Fractal Tonband, 10 Diaprojektoren	(1984)	UA	20'

Alan Marks
(Klavier)

JAN W. MORTHENSON: DIAPHONIA

Mit dem antiken Ausdruck "Diaphonia" bezeichnete man die Intervalle, die mehr dissonant als die konsonantischen "Symphoniae" Prime, Oktave, Quarte und Quinte waren. Diese weite Bedeutung des "Auseinanderklingens" gilt in meiner Komposition auch für das Verhältnis von "natürlicher" Pianostimme und den mehr oder weniger verwandten elektronischen Klängen. Vom Piano ausgehend verbreiten sich Ringe aus einfachen Verbänden, aber auch aus jäh Kontrasten. Der Pianoklang wird schwebend, unsicher, bis er zuweilen zerbricht und in ganz andersartige Klangfarben übergeht. In einigen Momenten hört das Spielen ganz auf und wird von Einstellungen an den Apparaten ersetzt. Zum überwiegenden Teil ist Diaphonia jedoch traditionell notierte Musik, sowohl für das Klavier als auch für dessen programmierten Kontrahenten - den digitalen Synthesizer.

Der erste Teil der Komposition hat einen improvisierenden, suchenden Charakter. Der Tonvorrat bildet hier Serien für den folgenden, deutlicheren und exakteren Teil: das freie Spiel erstarrt allmählich zu prägnanten Formen, und gleichzeitig nehmen die klanglichen Verschiedenheiten zu. Das Zusammenspiel zwischen Piano und Synthesizern wird spannungsreicher, bis gegen Ende schließlich die kompositionstechnischen, harmonischen und formalen Prinzipien zusammenstürzen.

Musik, die auf Beziehungen zwischen instrumentalem Vortrag und Elektronik aufgebaut ist, wird oft philosophisch ausgedeutet. In Diaphonia habe ich dagegen versucht, reine musikalisch-klangliche Relationen zwischen Instrumentalist und Tonband zu finden. Mehr absolute dynamische Musik als einen programmatischen Kommentar.

Jan W. Morthenson (Übersetzung: Ulli Heyden)

LARS-GUNNAR BODIN: MEMOIRES DU TEMPS D'AVANT LA DESTRUCTION

Wie viele Menschen überall auf der Welt befürchte auch ich einen nuklearen Krieg. Um noch einigermaßen mit diesem fürchterlichen Gedanken leben zu können, habe ich "Memoires" komponiert, sozusagen als Selbsttherapie. Ich habe in diesem Stück in einer musikalischen Form auszudrücken versucht, wie menschliche Reaktionen, Empfindungen und Stimmungen sein könnten, wenn Gewissheit besteht, dass die nukleare Katastrophe mit dem Ergebnis der totalen Zerstörung kurz bevorsteht. Die Komposition beschreibt psychologische Zustände aus dem Gefühl der Hilflosigkeit, Angst, Gleichgültigkeit, Qual, des Zorns, Realitätsverlustes, ...

ROLF ENSTRÖM (MUSIK), THOMAS HELLSING (BILD): FRACTAL (LIGHT MUSIC)

In "Fractal" entspringen Musik und Bild aus einer gemeinsamen Struktur. Absicht ist, die beiden verschiedenen Medien zu koordinieren, ohne in Konventionen zu verharren. Eines der Probleme bei der Kombination von Musik und Bild ist, dass das Bild in höherem Grade als die Musik die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen scheint, wenn die Musik "dasselbe" wie das Bild aussagt. Man kann auch sagen, dass die Musik Teil des "Bildinhaltes" ist. Es ist auch nicht so einfach, Musik und Bild voneinander losgelöst zu behandeln. Ziel muss ein sinnvoller Austausch zwischen den Medien sein. In "Fractal" ist der Kontakt zwischen den Medien rein strukturell bedingt. Eigentliche Assoziationen zwischen Musik und Bild sind nicht absichtlich, aber natürlich existieren ideenmäßige Berührungspunkte zwischen ihnen. Ausgangspunkt für die Bilder in "Fractal" ist konkretes Material - in diesem Falle Fotoporträts, Fotos von Straßen und Landschaften, die auf grafischem Film in sieben bis acht verschiedenen Phasen bearbeitet worden sind. Auf die gleiche Weise durchläuft das musikalische Material mehrere Stadien: Korrosion,

Zerlegung in einzelne Bestandteile und Wiederaufbau. Die gemeinsame Formstruktur mit ihrer festen Logik ist auf die gleiche Weise verändert worden.

"Fractal" ist im EMS (Stockholm) komponiert worden. Hauptsächlich kommt das Material von VI-, Vla-, Vlc- und Kb-Klängen. Analoge Verarbeitung im Multitrackstudio mit Buchla-Synthesizer und Yamaha DX7. Digitalstudio: PDP 15 mit IMPAC-Programm. Digital/ Analog-Umwandlung: VAX 11/750 mit Fortran und Chant (IRCAM).

" Fractal " ist ein Auftragswerk des "Rikskonserter" in Schweden 1983.

Rolf Enström/Thomas Hellsing;
(Übersetzung Cecilia Boldeman-Wester)

7. Konzert

Mittwoch, 15.2.
19.30 Uhr**SONDE**

Musik mit selbstgebauten Instrumenten
 2. Programm
 mit **Mario Bertoncini**

Gruppe Sonde	The Music you hear while entering
Pierre Dostie / Robin Minard	Dry WOR/L/DS
Intermission Music:	Panchromatic Souvenirs (deMestral)
Gruppe Sonde*	Plastic Wood
Gruppe Sonde*	Encephalo-Skiffle

Mario Bertoncini	Alleluia (1982) für japanische Gongs und Flügelmechanik
------------------	--

Gruppe Sonde:

Andrew Culver
 Charles deMestral
 Pierre Dostie
 Chris Howard
 Robin Minard

Gruppe Sonde ohne Andrew Culver*

Mario Bertoncini (Klavier, Gongs)

SONDE 2

Mit Mario Bertoncini

THE MUSIC YOU HEAR WHILE ENTERING

Dies ist eine schwerkraftausnutzende Klanginstallation von Andrew Culver, die jeweils dem Aufführungsraum angepasst wird. Sie enthält Edelstahl draht, zwei kaltgeformte Stahlplatten, eine Holzplatte, drei Aluminiumrohre, drei dreieckförmige Redwoodstücke, Motoren, Slinkies, verschiedene in Berlin gefundene Objekte.

DRY WOR/L/DS

Dieses Stück kombiniert Text mit elektroakustischen Klängen. Die Materialien werden einer doppelten Verzögerungseinrichtung zugeleitet; unterschiedlich verzögerte Anteile werden dann im quadrophonen Raum verteilt. Den Text hat Pierre Dostie geschrieben.

PLASTIC WOOD

Wird auf einer Struktur verschiedener Plastikplatten und -folien sowie Nylon- und Wollfäden gespielt. Die Schwingungen werden über sechs Kontaktmikrofone abgenommen und verstärkt.

MARIO BERTONCINI: ALLELUIA

Eine Einheit von sieben im Halbkreis horizontal auf einer rotierenden Struktur aufgehängten japanischen Gongs wird von einer Flügelmechanik in Schwingung gesetzt. Die langsame Rotation der Struktur wird über ein mit einem Elektromotor verbundenen Pedal durch den Spieler gesteuert. Die Rotation erlaubt wechselnde Kombinationen "harmonischer Zonen" der Gongs, deren Präzision durch die feststehende Klaviermechanik ermöglicht wird. Sie bewirkt Kombinationen schneller rhythmischer Figuren, die unterschiedliche Klangfarben fließend miteinander verbinden.

8. Konzert**Freitag, 17.2.
19.30 Uhr****TU Berlin - HfM Köln**

Stefan Tiedje/ Thomas Seelig	Horror Vacui	(1983)	UA
Tetsuya Omura	Ferne	(1983)	UA
Michael Obst	Metal Drop Music	(1981)	
Michael Obst	Visioni di Medea	(1983)	UA
Ricardo Mandolini	Poema reiterado	(1983)	

STEFAN TIEDJE / THOMAS SEELIG: HORROR VACUI

Ein Hauptproblem bei der Realisation elektroakustischer Musik stellt unseres Erachtens nach die Uferlosigkeit des zur Verfügung stehenden Materials dar. "Horror Vacui" begibt sich aber nicht in die Tradition der seriellen Musik, keine Wiederholung zuzulassen. Unser Material beschränkt sich auf 8 verschiedene Klangtypen; die Variation entsteht durch Überlagerung und veränderte zeitliche Abfolgen. Komponieren ist: diese Klänge in einer Weise zu organisieren, dass bewusst Gefühle beim Zuhören ausgelöst werden (ursprünglich bestand die Absicht, eine "Ambient-Music" zu schaffen). Maßgebliche Inspiration erhielten wir aus der Musik von Satie, Eno, Mandolini, Xenakis.

TETSUYA OMURA: FERNE

Ferne ist etwas, was man gerade nicht hat, eine gewisse Idylle z. B. Idylle drückt Sehnsüchte aus in dem Bewusstsein, verzichten zu müssen (es sei denn, wir hören "hinaus").

Das Stück ist Folkmar Hein gewidmet.

MICHAEL OBST: METAL DROP MUSIC

Ausgangspunkt war der Versuch, sehr rasche komplexe Klanggruppen darzustellen, die aus punktuell artikulierten Einzelklängen bestehen sollten. Vergleichbar mit dem akustischen Ergebnis von z.B. auf eine ebene Unterlage auftreffende Glasperlen sollten die gewünschten Klangereignisse einen gewissen zufälligen Charakter erhalten. Das gewünschte Ergebnis wurde mit Hilfe von festgelegten Steuerprogrammen erzielt; die inneren Strukturen der Klanggruppen wirken zufällig, ihr Auftreten, musikalischer Stellenwert und ihre inneren Entwicklungen unterliegen ganz gezielten kompositorischen Erwägungen. Ferner bilden statische oder in sich strukturierte flächenhafte Klänge die zweite wesentliche Komponente des Stückes. Klangpunkte und Klangflächen sind daher die musikalischen Extreme in "metal drop music".

2. Preis beim Internationalen Wettbewerb für Elektroakustische Musik 1981 in Bourges, Frankreich.

MICHAEL OBST: VISIONI DI MEDEA

Zur Realisation dieser Komposition wurden ausschließlich konkrete Instrumentalklänge verwendet:

Klavier:	Schlag auf den Metallrahmen Pizzicato (h") statischer Ton (' H) Cluster (tief)
Violine:	statischer Ton (e") sul pont
Cello:	statischer Ton (C)

Zur Komposition: Die drei Parameter Klang, Raum und Dauer sollten in ihren extremsten Formen dargestellt werden. Daher stehen sehr obertonreiche Klangfolgen geräuschhaften Passagen gegenüber, werden ungemein rasche Strukturen und flächenhaft statische Klänge verarbeitet, wechseln räumlich dichte Abschnitte mit scheinbar unendlich weiten. Die Verwendung extremer Bereiche der oben genannten musikalischen Parameter erweckt

nicht zuletzt auch durch das Medium elektronischer Musik den Eindruck von Fremdartigkeit, ohne jedoch beim Hören die Erinnerung an Bekanntes zu verlieren.

"Visioni di Medea" wurde in Zusammenarbeit mit IPEM, Gent, und dem Studio für elektronische Musik der HfM Köln produziert.

Realisation: Michael Obst (Gent), Marcel Schmidt (Köln).

RICARDO MANDOLINI: POEMA REITERADO

Das Stück POEMA REITERADO basiert auf meinem Gedicht PALABRAS (Worte) aus dem Jahre 1972:

PALABRAS

palabras
naufragos y naufragios
decir una palabra
es tornarse un navio
que se aleja hacia el mundo
la palabra es al mundo
lo que el ojo del vigia a tierra
una distancia
eso es lo que siente el poeta
desde su barca fantástica
a medida que navega y comprende
que ya no habrá puertos para él
porque cruzar el charco
que lo separa de las cosas
seria tan difícil
como cruzar el océano que lo
separa de si mismo.

WORTE (frei übersetzt)

worte
schiffbrüche und schiffbrüchige
beim aussprechen eines wortes
wird man zum schiff,
das sich zur welt hin entfernt.
das wort ist zur welt
so wie das auge des wächters zur erde
eine entfernung
so empfindet der poet
indem er segelt und begreift
dass es für ihn keine häfen mehr
geben wird
denn das überqueren jener pfütze
die ihn von den gegenständen trennt
wäre so heikel
wie das überqueren jenes ozeans
der ihn von sich selbst fernhält

Vom rein formalen Gesichtspunkt aus gesehen, ist POEMA REITERADO in 5 Teile gegliedert:

Der 1. besteht aus dem rezitierten Text, mit Begleitung.

Der 2. ist ein Übergangsteil, in dem musikalische Figuren auftreten, die einerseits die Verse akustisch nachahmen, andererseits von diesen bewusst unabhängig bleiben.

Im 3. und 4. Teil ist die musikalische Abhandlung ein Kommentar zum Assoziationsinhalt der Verse "una distancia", "eso es lo que siente el poeta" und "la palabra es al mundo".

Der 5. Teil stellt die Pause als kompositorisches Erneuerungselement dar und bildet allmählich die Sprache und ihre Bedeutung nach.

Das ganze Stück kann außerdem als ein stufenmäßiges Spiel von Verlieren und Wiederfinden der semantischen Bedeutung des genannten Gedichtes betrachtet werden.

Ich möchte mich bei Leonardo Martinez für seine Mitwirkung bedanken, dessen Stimme (1980 aufgenommen) das "Rohmaterial" für das vorliegende Stück lieferte. Ebenfalls danke ich dem Phonetischen Institut der Universität Köln für die Unterstützung bei meiner Forschungsarbeit im Bereich der Formantanalyse.

Die technische Realisierung erfolgte im Studio der HfM Köln mit der dankenswerten Unterstützung von Marcel Schmidt.

Für Ricardo Mandolini

(Auszug aus dem Schallplattentext ERZ-I, Edition Robert Zank, Berlin)

Die bemerkenswerte und erstaunliche Entwicklung des Ricardo Mandolini begann sicher nicht mit dem Oktober 1977, als dieser, direkt aus Argentinien kommend, in Köln eintraf und seine Arbeit im Studio für elektronische Musik der Kölner Musikhochschule aufnahm - wohl aber spiegeln die seitdem in regelmäßigen Abständen und in verschiedenen Studios entstandenen elektronischen Kompositionen Mandolinis geradezu exemplarisch die Entwicklung eines Komponisten wider, der, obwohl in seiner Heimat mit dem Medium kaum vertraut, in neuer Umgebung direkt und unmittelbar sein Begabung für die elektronische Musik und seine Affinität zum "Komponieren im Studio" entdeckte und sofort in klingende Musik (und nicht nur in papierene Entwürfe) umzusetzen verstand. Dabei führte ihn eine gewisse "Entdeckermentalität", aber auch seine kritische Intelligenz stufenweise durch den gesamten Bereich heutigen elektronischen Komponierens: von der ersten, fast puristisch gehandhabten, rein elektronischen Studie über die Einbeziehung sog. konkreten Materials und das Komponieren von Sprachklängen (die von der menschlichen Stimme mit elektronischen Mitteln hergeleitet werden) bis zur Beschäftigung mit der digitalen Technologie der Computer.

In all seinen Kompositionen zeigt Mandolini ein hohes Maß an konstruktiv gestaltender musikalischer Phantasie, eine kritische und ökonomische Einstellung zu unterschiedlichen Materialdispositionen sowie die Fähigkeit äußerst sensibler Klangfarbengestaltung.

Sein Verhältnis zur Technologie der elektronischen Musik ist immer bestimmt von der Überzeugung, dass diese der Musik zu dienen hat und sich nie der Kontrolle durch den Komponisten entziehen darf – so erliegt er nie dem (latent immer vorhandenen) Drang von "Technik" zur Schablone.

Ein auffallendes Charakteristikum von Mandolinis Musik besteht in der strengen Sparsamkeit der für ein Stück einmal verbindlich festgelegten Klangmittel – der sog. Instrumentalität. Allen Kompositionen ist eine klar verfolgbare formale Gliederung eigen, die Mandolini zu einer durch konsequente Durchführung von charakteristischen "Episoden", zum anderen durch sog. variierte Reprisen erreicht. Den häufig fließenden und sich organisch entwickelnden Klangabläufen liegen nicht selten poetische Vorstellungen zugrunde, die sich gleichsam in einer Dramaturgie von Klangbildern konkretisieren.

Es mag für manchen gelegentlich nicht einfach sein, den Kompositionen Mandolinis zu folgen – nie aber wird sich das Gefühl musikalischer Beliebigkeit oder gar Langeweile einstellen, vielmehr wird dem konzentriert Hörenden eine Musik dargeboten, die ihn durch reizvolle Klanglichkeit und rationale Gestaltung zu faszinieren vermag, ja, die häufig der Kunstvorstellung von der "Vielfalt in der Einheit" gerecht wird.

Hans Ulrich Humpert (Leiter des elektronischen Studios der HfM Köln)

9. Konzert

Freitag, 17.2.
21.00 Uhr

Roland Pfrengle	Solo für Schlagzeug und Computer	(1981)	14 '	
Dirk Reith	"nested loops" I	(1982)	12'	
Dirk Reith	Programm II für Schlagzeug und Tonband	(1977)	12'	
Roland Pfrengle	AAASP für Stimme. Schlagzeug und Computer	(1984)	16'	UA

Michiko Hirayama
GesangMartin Schulz
SchlagzeugDirk Reith
TechnikRoland Pfrengle
Technik

ROLAND PFRENGLB: SOLO

Wesentliches Merkmal des Stückes ist zunächst die Verschmelzung von Elektronik und Schlagzeug zu einem Instrument, daher der Titel SOLO. Dies wird dadurch erreicht, dass die synthetischen Klänge nicht von einem zweiten Musiker "gespielt", sondern direkt vom Schlagzeugklang gestartet und beeinflusst werden. Jedes Instrument des Schlagzeugs löst im Computer eine bestimmte Reaktion aus, je nach gespielter Lautstärke. Am Anfang eines neuen Abschnittes wechseln diese Funktionen für alle Instrumente. Im Verlauf der Komposition wird die Einflussnahme des Schlagzeugs immer geringer, bis im Schlussteil Schlagzeug und Computer unbeeinflusst nebeneinander herlaufen und eine "gespaltene" Situation eintritt. Der Tonhöhenfundus der elektronischen Ebene besteht ausschließlich aus harmonischen Obertönen der beiden Pauken. Die komplexe Verknüpfung der ersten Hälfte lässt dem Spieler keine Zeit zur bewussten Kontrolle der synthetischen Klänge; parallel zur geringer werdenden Verknüpfung in der zweiten Hälfte wird aufgrund einfacherer Reaktionen der Maschine die Elektronik bewusster eingesetzt. Schließlich bringt die zunehmende Reaktionslosigkeit des Computers die Kommunikation zum Stillstand.

DIRK REITH: "NESTED LOOPS" I

Der Begriff "nested loops" ist entliehen aus dem Computerjargon und bedeutet soviel wie "ineinander verschachtelte Schleifen". Schleifenartig sich wiederholende und dabei wandelnde Prozesse sind wesentlicher Bestandteil des formalen Aufbaues eines Computerprogramms, sind aber auch vergleichbar bestimmten Formprinzipien in der Musik.

In "nested loops" I wurde ein Computer sowohl als Klangerzeuger, also im musikalischen Sinne als Instrument benutzt, als auch als "Komponiermaschine". Klänge erzeugt ein Computer dann, wenn er Zahlen (Daten) schleifenartig wiederholend in einer extrem hohen Geschwindigkeit bearbeitet und diese dann, in auditive Signale verwandelt, durch einen Lautsprecher hörbar gemacht werden. Benutzt man einen Computer im Kompositionsprozess, so entsteht eine völlig neue Situation des Komponierens; es entsteht ein Dialog zwischen Mensch und Maschine, in dessen Verlauf die Komposition Gestalt annimmt.

Nicht die Komposition einzelner musikalischer Ereignisse steht im Vordergrund des Kompositionsprozesses, sondern die allgemeine Beschreibung musikalischer Strukturen durch das Programm und die Eingabedaten für das Programm. Komponieren heißt in einem solchen computergestützten Kompositionsprozess, auf die verschiedenen musikalischen Varianten, die der Computer errechnet, durch Analyse der Varianten zu reagieren. Ergebnisse dieser Analyse können dann zur Veränderung der Eingabedaten für das Programm verwendet werden, um neue, jetzt als Folge der Analyse modifizierte Ergebnisse zu erhalten. Damit kann das Stück auch als akustische Dokumentation dieses interaktiven Dialoges zwischen Programm und Komponist verstanden werden.

Das Ausgangsmaterial für die Komposition wurde 1980 im EMS-Studio Stockholm realisiert. Die Abmischung der einzelnen Materialien erfolgte im Elektronischen Studio der Folkwang Hochschule Essen.

DIRK REITH: PROGRAMM II

Das Stück basiert auf einem Computerprogramm, in dem allgemeine kompositorische Problemstellungen so formuliert werden, dass sie sich in für den Computer verständliche Eingabedaten umwandeln lassen, mit deren Hilfe der Computer musikalische Strukturen errechnet. Auf der einen Seite beinhaltet das Programm Mechanismen, musikalische Strukturen nach streng logischen Funktionen zu generieren, auf der anderen Seite ist darin ein Zufallsalgorithmus definiert, durch den es möglich ist, einen nach logischen Gesetzmäßigkeiten komponierten musikalischen Ablauf stufenweise aufzubrechen und in ein "Chaos" zu überführen. Dabei sind nicht die Extrema entscheidend, sondern der Modulationsprozess zwischen Ordnung und Unordnung. Es entsteht eine Situation, wie sie aus der Malerei bekannt ist: in einem Bild ist der Vordergrund durch eine Figur besetzt, die sich durch ihre Konstruktion vom Grund abhebt. Je komplexer die Figur gestaltet ist, desto stärker wird die Abgrenzung zum strukturierten Grund verwischt, da ein Kontinuum entsteht. Auch zwischen dem live gespielten Schlagzeug und der Tonbandschicht, die ausschließlich aus synthetischen Materialien aufgebaut ist, kommt es besonders im Parameter Klangfarbe zu Bewegungsprozessen, in deren Verlauf die bei den Schichten entweder getrennt von ihrer spezifischen instrumentalen Farbe wahrnehmbar sind oder sich klanglich durchdringen, so dass ein Kontinuum zwischen Schlagwerk und Elektronik entsteht.

ROLAND PFRENGLE: AAASP

AAASP meint: langer Ton (AAAS), der durch ein plötzliches Ereignis (P) unterbrochen wird. Der Zentralton des Stückes ist AS. Beide Elemente von Stimme und Schlagzeug verändern sich allmählich zu Tonskalen bzw. Rhythmen. Diese beiden Grundeigenarten von Gesang und Schlagzeug gleichen sich also im Laufe des Stückes an. Die Stimme wird vom Computer in Tonhöhe und Lautstärke abgetastet und steuert so synthetische Klänge (Starts, Stops, Dynamik, Frequenzen, Geschwindigkeiten, Räumlichkeit). Das Schlagzeug stoppt oder startet Klänge durch eines der fünf Tomtoms. Zusätzlich kann die Sängerin per Fußpedal ihr eben Gesungenes alle 1,8 Sekunden durch eine elektronische Verzögerung wiederkehren lassen. Das Computerprogramm ermöglicht unterschiedliche Abhängigkeiten der synthetischen Klänge von den Spielern und der Spieler untereinander via Computer.

10. Konzert

Samstag, 18.2.
19.30 Uhr

Sukhi Kang	INVENTIO musicae clavichordii et sonorum artificiosorum	(1984)	UA	24
Laszlo Dubrovay	Harmonics II	(1983)	UA	7'10
Ricardo Mandolini	Andromeda für Schlagzeug und Tonband	(1983)	UA	12'

Alan Marks
Klavier
Martin Schulz
Schlagzeug

Richard Teitelbaum Digital Piano Music

SUKHI KANG: INVENTIO musicae clavichordii et sonorum artificiosorum

In der traditionellen koreanischen Bauernmusik gibt es eine rhythmische Struktur, die den Möglichkeiten der elektroakustischen Musik unserer Zeit durchaus verwandt erscheint hinsichtlich der Multirhythmen, die bei Synchronisierung von z. T. komplizierten Zeitmustern entstehen. Das Zuspieldband von Inventio ist aus einem einzigen originalen Klavierton auf G entstanden, dessen Dauer, Tonhöhe und Klangfarbe vielseitig manipuliert und umgeformt wurde. Alle Tondauern sind auf ein einheitliches Zeitraster, jedoch nicht schneller als ein Achtzehntel, abgestimmt, die Tonhöhen sind teilweise geringfügig verstimmt oder in subharmonische Reihen transponiert, die Klangfarben wurden durch bekannte analoge Verfahren modifiziert.

Im Klavierpart kommt dem angeschlagenen G bzw. den Bereich um G eine zentrale Bedeutung zu: es dient der rhythmischen Orientierung und stellt das Bindeglied zum künstlichen Klang dar. Den eigentlichen Kontrast zum Tonband mit seiner nur senkrecht orientierten Struktur bildet ein Thema, das die horizontale Dimension umspannt. Die zum Teil auch versteckten "Veränderungen über dieses Thema" kulminieren in einer langen, parallel laufenden Schlussfuge.

LASZLO DUBROVAY: HARMONICS 2

Zur Realisierung von "Harmonics 2" diente als Vorlage eine Klavierkomposition, in der als Grundidee das Nachklingen von Saiten stumm gedrückter Tasten verwendet wurde. Dabei rufen die fest angeschlagenen, realen Tasten eine elementar-unverdorbene Klangwelt von harmonischen Obertönen hervor. Diese Mikrowelt der "Harmonics" ist Träger eines irrationalen Klanges; so wie für die Darstellung der optischen Mikrowelt das Mikroskop dient, wurde hier die Elektronik eingesetzt, um die kaum hörbaren, feinen Klangereignisse zu verdeutlichen, zu verstärken, zu erweitern und zu bereichern. Zusätzliche Elemente wurden allmählich beigelegt, die in den originalen Klaviernachklängen nicht auftreten können (z.B. subharmonische Reihen und frequenzmodulierte Klänge). So ist die Mikrowelt der Spektren in positive und negative Richtungen erweitert worden.

Zur Realisation dienten: Originalklavierklänge, damit synchronisierte Computerstrukturen (Synclavier II) und Analogsynthesizer. "Harmonics 2" ist ein Klavierstück (geblieben).

RICARDO MANDOLINI: ANDROMEDA

Erste Ideen zu diesem Stück stammen aus dem Jahre 1980. Seitdem habe ich mehrmals das Konzept verändert. Die jetzige Fassung gliedert sich in 6 Teile:

1. Einleitung: Andante. Das Schlagzeug spielt ein variiertes Ostinato, entwickelt aus einem Tritonus. Die elektronischen Klänge bewegen sich räumlich (Nachahmung auch des Dopplereffektes).
2. Entwicklung: Largo mit meditativem Charakter. Rhythmische Sequenzen werden abwechselnd von Schlagzeug und Tonband gespielt. Das Tritonusmotiv geht in eine Folge von Accelerandi-Ritardandi über.
3. Anhalten des Tempos: Neben einem hohen Pedalton vom Band nimmt die Ton- und Informationsdichte des Schlagzeugs zu.
4. Erste große Steigerung: Die Rallentandi-Gruppen erhalten winzige rhythmische Verschiebungen und werden so als Unisono oder als neue Struktur wahrgenommen. Schlagzeug und Tonband stellen eine untrennbare Einheit dar; die Virtuosität des Spielers

unterstützt das dramatische Crescendo. Nach der Kulmination bleibt der rhythmische Charakter (Ostinato) erhalten.

5. Kontinuum und zweite Steigerung: In ausgedehnten Schlagsequenzen wird das Tempo von 4. allmählich verändert (Presto). Es folgt abermals eine dramatische Entwicklung mit voller Intensität, wobei gleichzeitig das bekannte Rallentandomotiv erneuert und das "Urtempo" von ANDROMEDA wiedererkannt wird. Das Schlagzeug bewirkt hier eine Reprise der bereits bekannten thematischen Substanz, jedoch ist der formale Kontext ein völlig anderer.
6. Finale: Die Accelerando-Ritardando-Motive löschen die Presto Eigenschaften von 5. und verwandeln sich in das rhythmische Hauptthema des 4. Abschnitts.

Aus der Sicht der technischen Realisierung des Zuspielbandes von ANDROMEDA ist besonders die Ergänzung von digitaler und analoger Technologie (Synclavier und SynLab) zu nennen. Während erstere vorwiegend zur exakten Rhythmuskontrolle, definierter Spektralzusammensetzung und auch als Quelle diente, wurde der analoge Synthesizer hauptsächlich für die klangliche Veränderung eingesetzt.

Ich möchte hier besonders die enge Zusammenarbeit mit Folkmar Hein bei der Herstellung und Konzeption des Zuspielbandes von ANDROMEDA hervorheben.

ANDROMEDA ist Martin Schulz gewidmet.

Ricardo Mandolini

RICHARD TEITELBAUM: DIGITAL PIANO MUSIC

Teitelbaums Stücke, die vom Komponisten aufgeführt werden, benutzen den "Pianocorder", eine Art System für elektronisches Klavierspiel, das es ermöglicht, verschiedene Klaviere gleichzeitig von einer einzigen Tastatur aus durch Mikrocomputer zu betätigen. Richard Teitelbaum, ein Virtuose auf dem Synthesizer, nutzt nun die Techniken der Multi-Synthesizer-Performance für das akustische Klavier. Präzision und Komplexität des digitalen elektronischen Systems werden kombiniert mit der tonalen Vielfalt und dem Klangreichtum des traditionellen Flügels.

Musikautomaten existieren seit dem 14. Jahrhundert, und für sie ist komponiert worden von Hassler, Mozart (u. a. die große Fantasie, KV 608), Beethoven, Strawinsky, Hindemith u.a. Die ausgedehntesten und weitreichendsten Untersuchungen dieses Mediums wurden aber zweifellos von dem ausgebürgerten amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow durchgeführt, dessen außerordentliche "Studies for Player Piano" kürzlich nach jahrelanger Vernachlässigung "entdeckt" wurden.

Durch die digitale, elektronische Hardware, wie sie vom Marantz Pianocorder System benutzt wird, kann man ein oder mehrere Klaviere mit Computern steuern, um ein echtzeitliches, interaktives, mehrklavieriges Aufführungssystem zu schaffen.

Dieses System unterscheidet sich deutlich von früheren Musikautomaten dadurch, dass es gleichzeitig sowohl unter menschlicher wie unter nichtmenschlicher Kontrolle steht. Der Computer dient hier zur Erweiterung und Überhöhung der Fähigkeiten des Pianisten/ Komponisten. Er gibt ihm z.B. die direkte Kontrolle über 80 Finger pro Klavier und die Fähigkeit, eine unendliche Vielzahl von musikalischen Augenblicksreaktionen und Veränderungen zu programmieren, während er spielt.

"Einige Jahre lang war ich mit dem Versuch beschäftigt, die Spontaneität und das Reagieren auf den Moment in der Improvisation mit dem größeren Maß an Kontrolle und Komplexität zu verbinden, die in strukturierter Komposition vorhanden sind. Bei

der Arbeit mit Analog-Synthesizern habe ich dieses Problem im allgemeinen dadurch gelöst, dass ich ein komplexes elektronisches System oder 'network' von vielfältigen Klang- und Kontrollwegen 'komponiert' habe, die für Augenblicksauswahl und Kombinationen zur Verfügung standen. Das ermöglichte breitgefächerte Reaktionen von Timbre, Register, Höhe und seit kurzem auch Rhythmus.

Die Vorstellung von einer 'Realtime-Komposition' beginnt Wirklichkeit zu werden, seit Digitalspeicher und Steuerung sowohl die Ausdehnung der Steuerung über den Zeitfaktor im großen Stil als auch die sofortige Manipulation der vordergründigen Details erlauben." (Richard Teitelbaum)

Die heutige Aufführung der Digital Piano Music benutzt erstmals eine neue Patch Control Language (PCL), welche auf einem 68000-Prozessor mit zwei 6502 als Coprozessoren implementiert ist. Die Software wurde von dem Informatiker Mark Bernard entwickelt; sie besteht aus über 30 "Modulen", die beliebig miteinander verknüpfbar sind. Dies ist sowohl analog (durch Knöpfe, Tasten oder Potentiometer) als auch digital (durch Zähler, Uhren oder andere Logikfunktionen) steuerbar. Die "Module" bilden einerseits musikalisch-traditionelle Operationen wie Anschlagsart, Transport- und Richtungssteuerung (z. B. Rückwärtsspiel), andererseits aber auch unübliche Manipulationen wie Zufallsfunktionen, die auf beliebige Parameter angewendet werden. Die Leistungsfähigkeit zusammen mit der einfachen Bedienbarkeit ermöglicht dem Komponisten/Interpreten eine eigene "Zero Patch" - Konfiguration, die sowohl vorbereitete als auch spontan-interaktive Kompositionsprozesse enthält.

Interessant ist auch ein von Mark Bernard neuentwickeltes Kontrollfeld, welches mit seinen 16 druckempfindlichen Sensoren, direkt über dem Keyboard angebracht, dem Spieler einen sehr schnellen Zugriff zu allen festlegbaren Steuerfunktionen erlaubt; dieser wird quasi zu einem elektrischen Dirigenten, wenn er sich, geerdet über ein Massekabel, den Sensoren nähert.

Ich habe mich schon lange dafür interessiert, den Körper mit elektronischen Bauteilen zu integrieren (mein erstes Synthesizerstück **in tune** (1962) benutzte Hirnströme und Herzschlag des Spielers zur Steuerung), weil ich meine, dass dies nicht nur kunst-ästhetisch interessant, sondern auch technisch effektiv ist.

11. KonzertSonntag, 19.2.
19.30 Uhr**Musik auf selbstgebauten Instrumenten**

Yoshima Wada	On the hearing disfunction	(1984)	30'
Herbert Försch-Tenge/ Gert Bischof	PERCUSSION ROAD	(1983)	
	Suite für Drum-Bass		15'
	Tau		5'
	Ballade für Metall-Trommeln		12'
	Time		20'

YOSHIMASA WADA: ON THE HEARING DYSFUNCTION (Über die Schwerhörigkeit)

Die meisten Patienten, die eine Ohrenklinik oder eine Arztpraxis aufsuchen, wissen nur, dass sie nicht hören können, was andere Leute hören. Die Frage, ob dies ein mechanischer Defekt ihres Hörsystems ist oder eine Fehlbildung in der Cochlea oder aufgrund von Problemen im neuronalen Apparat des Systems auftritt, wird damit zum Problem für den Hals-Nasen-Ohrenarzt.

Eine Anzahl klinischer Instrumente hilft bei der Diagnose von Fortleitungs- oder Nichtfortleitungsdefekten. Falls es sich um einen Luftfortleitungsfehler, jedoch nicht um einen Knochenleitungsfehler handelt, oder falls das Mittelohr eine geringere Beweglichkeit zeigt oder das Trommelfell zu stark auf Druckdifferenz reagiert, oder falls die Reflexe der Mittelohrmuskulatur nur noch auf starke Signale ansprechen, gibt es wenig Zweifel daran, dass das mechanische System betroffen ist.

Besteht jedoch normale Beweglichkeit des Mittelohrs bei Vorliegen reduzierter Luft- und Knochenfortleitung und ist der Schwellenwert für die Muskelreflexe verschoben, jedoch nicht notwendigerweise mit Einfluss auf die Stärke der Schwerhörigkeit, dann erhebt sich das Problem zu entscheiden, ob eine Innenohrschwerhörigkeit oder eine andere Fehlfunktion jenseits der Cochlea vorliegt.

HERBERT FÖRSCH-TENGE: PERCUSSION ROAD

"PERCUSSION ROAD" steht für meine Idee von perkussiver Musik und die Suche nach neuen, mir eigenen Klangfarben. Das bedeutet zunächst, manches Angelernte beiseitezulassen und einen ursprünglicheren Ansatz zu finden: Klänge der Umwelt bewusst wahrzunehmen, alltägliche Dinge auf ihren Klang hin zu untersuchen.

Die Beschäftigung mit dem Eigenton eines Materials begann bei Schrott-Teilen und führte mich über Eisen, Aluminium, Kupfer, Messing bis hin zu Glas und vor allem Holz. Da ich diese Materialien letzten Endes nicht in ihrer zufälligen Gestalt belassen wollte, kam ich auf den Weg, sie umzuformen, neu zu gestalten und schließlich meine eigenen Instrumente zu bauen.

Vielfältige Formen ergaben sich aus der Suche nach natürlichen und unterschiedlichen Verstärkungsquellen (Resonatoren). Es entstanden u. a. Metalltrommeln mit bestimmten und unbestimmten Tonhöhen, Kombinationen von Fell und Metall, Saiteninstrumente (Klavier-, Cello-, Kontrabass-, Sitar-Saiten usw.), die gestrichen, gezupft und auch perkussiv gespielt werden können.

Um die Lautstärkenverhältnisse der Instrumente untereinander möglichst ausgeglichen zu halten, entschloss ich mich - parallel zu einer rein akustischen Arbeit -, die Tontechnik im weitesten Sinne zu integrieren. In Erweiterung des Projektes "PERCUSSION ROAD" beabsichtige ich auch eine Zusammenarbeit mit Musikern verschiedener Stilrichtungen und die Einbeziehung anderer Kunstgattungen wie Tanz, Pantomime, Schauspiel usw.

Der Umgang mit meinen Instrumenten und ihrer technischen Verfremdung ergibt und verlangt viele neue Möglichkeiten und Spieltechniken, die Grenzen des Begriffs "Percussion" im traditionellen Sinne werden gesprengt; es öffnen sich neue Bereiche für eine Musik, die ursprünglich und zeitgenössisch zugleich sein kann.

Herbert Försch-Tenge

12. Konzert

Sonntag, 19.2.
21.00 Uhr

Warsaw Percussion Group

Francois-Bernard Mâche

Marae

Iannis Xenakis

Pléiades
für 6 Schlagzeuger

(1978)

Warsaw Percussion Group:

Stanislaw Halat
Bogdan Lauks
Stanislaw Proska
Hubert Rutkowski
Stanislaw Skoczynski
Barbara Urbaniak

IANNIS XENAKIS: PLEIADES

Pléiades ist eine Auftragskomposition der Oper am Rhein für die "Percussionistes de Strasbourg", geschrieben für sechs Schlagzeuger, in vier Sequenzen. Der Rhythmus ist ganz ursprünglich, in der temporalen Anordnung der Themen, der Kombinatorik der Längen, in der Intensität und den Klangfarben. Er baut sich in mehreren parallelen Feldern auf, z. T. sich überschneidend, so dass manchmal die Motive simultan verformt werden. Einige Klangfelder bauen Akzente auf, die den Grundrhythmus überlagern. Die Klangfarben der Trommeln sind den speziellen Rhythmikfeldern zugeordnet.

Die alleinige Quelle dieser Polyrhythmen liegt in der Idee der Zeitperioden, der Wiederholung, Verdoppelung, Wiederkehr, in der Genauigkeit, der Pseudo-Genauigkeit, der Ungenauigkeit. Als Beispiel: Ein Schlag, der unermüdlich mit der gleichen Kadenz wiederholt wird, stellt die getreue, genaue Wiedergabe eines rhythmischen Atoms dar (ein ganzer Takt dagegen ist ein sich wiederholendes rhythmisches Molekül). Winzige Variationen in der Kadenz nun produzieren innere rhythmische Lebendigkeit, ohne die zugrundeliegende Zeiteinheit umzustößen. Andererseits rufen größere und komplexere Abweichungen Verschiebungen hervor, die die zugrundeliegende Zeiteinheit negieren und sie nahezu unkenntlich machen.

Darüberhinaus führen starke, komplexe Variationen durch die Zufälligkeit einer besonderen stochastischen Abfolge zum völligen Arrhythmus, zum umfassenden Bewusstwerden des Moments, zu Vorstellungen von Wolken, Nebelfeldern. Schläge werden zu Staubeilchen-Galaxien, gehalten durch den Rhythmus. Die Schnelligkeit dieser Transformationen schafft neue Verformungen, die die vorangegangenen überlagern, langsam aber stetig sich beschleunigend bis zur Kulmination, der Zuhörer wird in diesen Strudel hineingezogen, als ginge es auf eine unausweichliche Katastrophe zu, in ein chaotisch sich auflösendes Universum.

Oder unendlich schnelle Tempi, die die brutalen Abbrüche der Transformationen begleiten, und die sie augenblicklich von einer Evolution zu einer gänzlich anderen führen.

In Pléiades wird die Idee der zeitlichen Verdoppelung (der Wiederkehr) einer Situation, in die unser physikalisches Universum, aber auch das Menschliche verwickelt ist, in noch einer weiteren "Dimension" der Musik aufgegriffen, nämlich in den Grundtönen. Seit der Antike hat sich die europäische (okzidentale) Musik nicht von der Stelle gerührt. Es regiert weiterhin die diatonische Tonleiter, die Chromatik ist die Basis für das auszuwählende Notenmaterial.

Darum habe ich in Pléiades zweierlei versucht: erstens bewusst eine Tonleiter aufzubauen sowie schon in **Jonchaies** für Orchester – , eine "außer-okzidentale" Tonleiter, einigermaßen ausgeprägt, jedoch auf diatonischen Klaviaturen wie Marimbaphon, Xylophon und Vibraphon spielbar. Zweitens wurde ein neues metallenes Instrument, SIXXEN getauft, mit 19 unterschiedlich angeordneten Grundtönen in Viertel- und Dritteltonschritten konstruiert. Darüberhinaus sollen die 6 verschiedenen SIXXEN beim Zusammenspiel niemals unisono klingen.

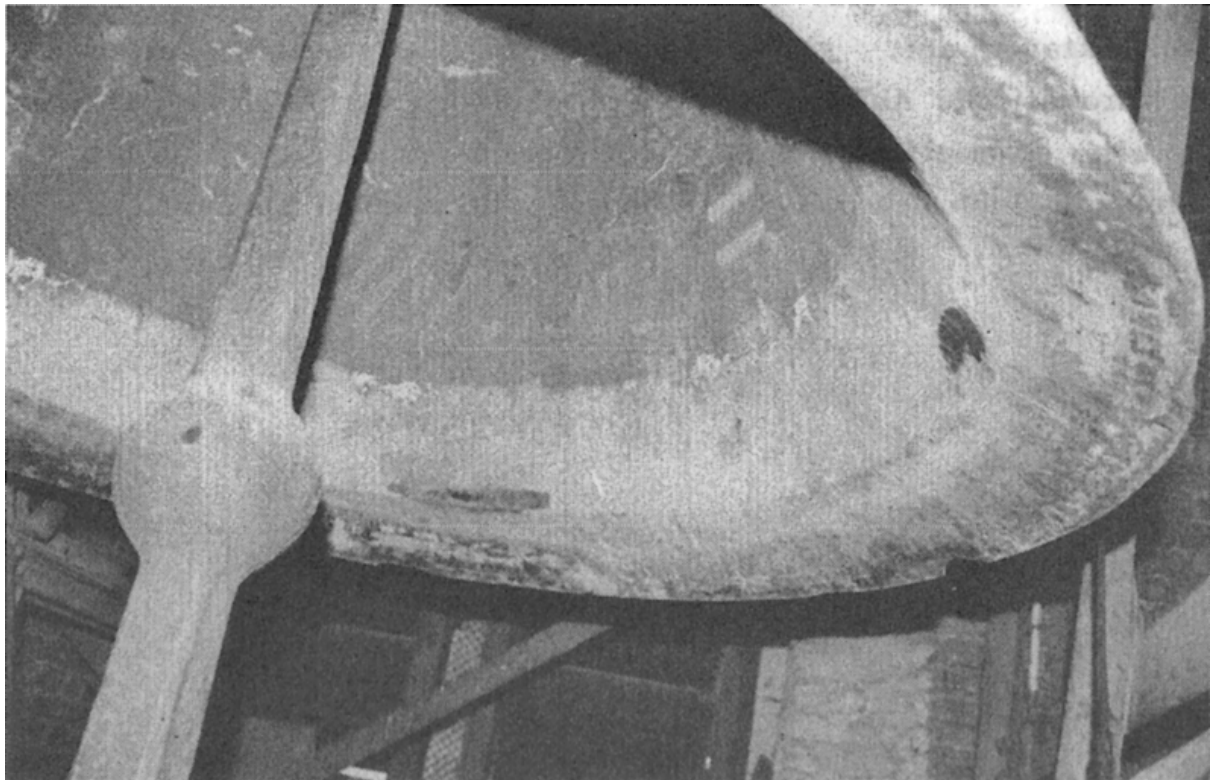
Zum ersteren habe ich eine Tonskala konstruiert, die zur großen Überraschung den Tonleitern des antiken Griechenlands, des Fernen Ostens, Indonesiens nahe kam. Diese Tonleiter, anders als die traditionelle, baut nicht auf Oktaven auf, sie besitzt eine innere Symmetrie und deckt die gesamte chromatische Abfolge in drei miteinander verknüpften Perioden ab. Dadurch wird es möglich, ohne Transkription mit dieser Tonleiter zusätzliche Harmoniefelder bei polyphonischen Überlagerungen zu erzeugen.

BILL FONTANA: SOUND SURROUNDINGS für die Inventionen '84

Diese Klangskulptur verarbeitet Klänge verschiedener Herkunft vor dem TU-Gebäude Ackerstraße. Die akustische Verarbeitung wird mit 4 Mikrofonen vorgenommen, die simultan das aktuelle Klanggeschehen in der Ackerstraße abbilden. Diese Mikrofone stehen in weitem Abstand:

- zwei an den beiden Ecken des TU-Gebäudes Ackerstraße
- eines auf einem schmalen Vorsprung gegenüber im Turm der St. Sebastian-Kirche
- eines an der Decke der Haupteinfahrt des TU-Gebäudes.

Die Mikrofonsignale werden gleichzeitig zu vier entsprechenden Lautsprechern weitergeleitet, die in der Cafeteria im 4. Stock des Gebäudes aufgestellt sind. Von dort aus hat man einen guten Überblick über die Ackerstraße.



Die unterschiedlichen Abstände der Mikrofone zu den einzelnen Schallereignissen in der Straße führen schon selbst wegen der Zeitverzögerungen und Phasenverhältnisse (Phasing) zu akustischen Veränderungen vor den Lautsprechern. Man kann mit folgenden Klangquellen rechnen:

- Glocken der St. Sebastian-Kirche (sie werden während der Inventionen täglich um 19.00 Uhr geläutet)
- Straßenverkehr
- Tauben und Dohlen
- Spielende Kinder
- Menschen, die das TU-Gebäude betreten bzw. verlassen

Gelegentlich werden von den Mikrofonen auch Klänge aufgenommen, die über einen speziell an der Gebäudefassade installierten, wetterfesten Lautsprecher eingespielt werden. Als präparierte Klänge, unterbrochen durch verschieden lange Pausen, sind zu hören:

- Pfeifen eines "Southern Pacific"-Zuges in Kalifornien
- Kalifornische Amseln
- Raben aus der Mojave-Wüste (Kalifornien)
- Krähen und "bell birds" vor Sydney
- Lautsprecherdurchsagen im Fernbahnhof Zoo
- Hahngekrähe aus Kladow

Bill Fontana



BERNHARD LEITNER: TON-RAUM-VARIATIONEN FÜR 20 PERSONEN

- Donnerstag, 23.2. 20.30 und 21.30 Uhr
- Freitag, 24.2. 20.30 und 21.30 Uhr
- Samstag, 25.2. 20.30 und 21.30 Uhr

im Ton-Raum TU Berlin
Hauptgebäude
Treppenaufgang Lichthof 2. O.G.

Wegen begrenzter Teilnehmerzahl ist Ihre Vorbestellung erbeten (Abendkasse Ackerstraße)

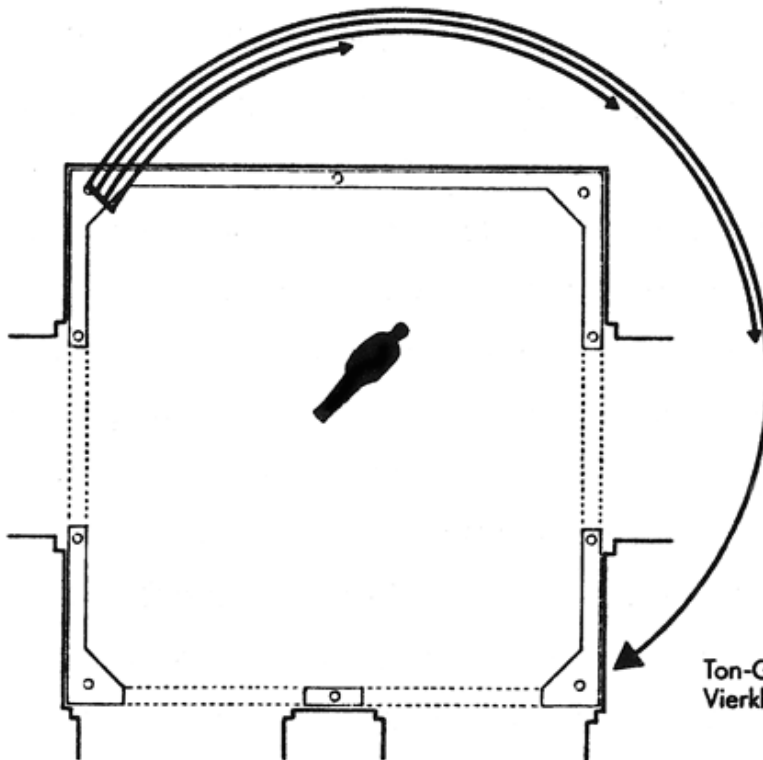
Das preisgekrönte Projekt TON-RAUM eines 1981 veranstalteten internationalen "Kunst-am Bau"-Wettbewerbs wurde im Herbst 1983 an zentraler Stelle in der TU Berlin eingebaut. Der Raum, der von Studenten, anderen Mitgliedern und Besuchern der TU Berlin als Durchgang benutzt wird, wird täglich zu bestimmten Zeiten in einen oder mehrere der gespeicherten Ton-Räume verwandelt. Er ist auch ein architektonisches Instrument, um konzertartig Ton-Räume zu verwirklichen.

Die sehr lange Nachhallzeit von Treppenaufgang und Lichthof wurde im TON-RAUM wesentlich reduziert. Die perforierten Metallflächen lassen einerseits zu absorbierenden Schall durch, andererseits stellen sie eine transparente Haut dar, hinter welcher (visuell nicht ortbar) 24 Lautsprecher montiert sind: zwölf Lautsprecher im unteren und mittleren Bereich der vier Wände, acht Lautsprecher im oberen Bereich der Wände und vier Lautsprecher in der Decke.

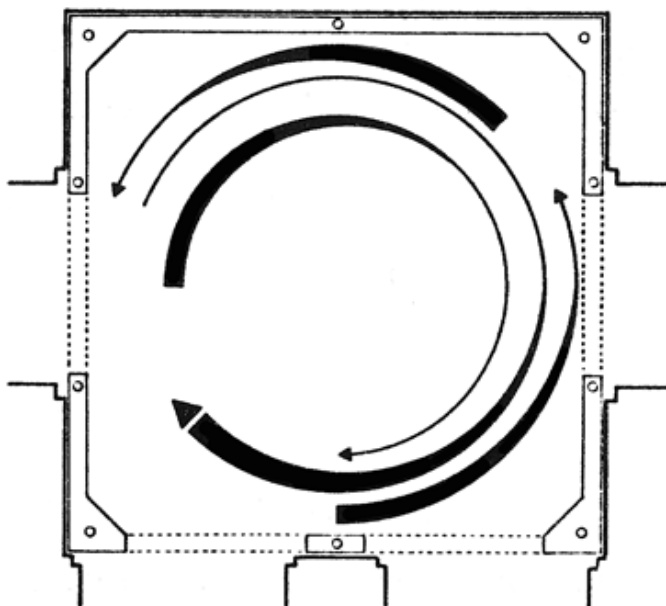
Die Verteilung der Lautsprecher ist das notwendige Gerüst, um Ton-Räume mit Hilfe eines computergesteuerten vielkanaligen Verstärkersystems bauen zu können. Das speziell für meine Arbeit zuerst 1979 in New York entwickelte CAS-System (Computer controlled amplifier system) erlaubt es, jede einzelne Schallquelle individuell zeitlich und dynamisch zu programmieren. Dadurch kann jede Raum-Bewegung (z.B. ein sich vor- und zurückbewegendes Ton-Gewölbe zwischen 6 Lautsprechern) exakt festgelegt werden. Der zeitlich und dynamisch präzise definierte Raum (z.B. Verändern der Gewölbehöhe durch Vergrößern oder Zurücknehmen der Lautstärke im akustischen Scheitelpunkt) kann im Prinzip mit jedem auf einem Tonträger aufgezeichneten Klang realisiert werden (z.B. Flatterton-, gestrichenes, Stakkato-, Schritt-, gesungenes Gewölbe).

Als Ton-Material werden mit klassischen Instrumenten gestrichene und geschlagene Töne verwendet - zum Teil mit Musik-Computer verarbeitet -, Geräusche der Umwelt, elektronische Töne oder Klangformen bzw. Klangmuster nicht-abendländischer Musik, die sich, wie beispielsweise bestimmte Tabla-Schlag-Rhythmen, für eine Übersetzung in Bewegung, in Verräumlichung besser eignen. Klang-Material ist auch die menschliche Stimme. Über Mikrophon ist es möglich, Ton-Räume direkt zu verbalisieren und zu besprechen. Wie auch immer das Klangmaterial aufbereitet wird - Ton wird hier primär als raum-plastisches, raum-formendes Material verstanden.

Bernhard Leitner



Ton-Gewölbe aus einem räumlich gestaffelten Vierklang-Akkord



Gegenläufige Kreise und Kreissegmente mit unterschiedlicher dynamischer Entwicklung

KLAUS EBBEKE: ZUM KOMPONIEREN HEUTE

Von einer Krise des Komponierens zu sprechen, hat heute schon eher den Stellenwert einer Binsenweisheit. Gerade wenn man über die alleinige Beschwörung einer solchen Krise hinauswill, sieht man sich Schwierigkeiten der verschiedensten Art gegenüber. Einer Zeit, die sich selbst den Stempel "postmodern" aufgedrückt hat, Ratschläge zu geben, scheint beinahe unmöglich, wollen diese doch immer auf historische Parallelen hinaus. Und allein hier verweigert sich die heutige Situation, die für sich in Anspruch nimmt, nicht mehr in den Rahmen solch historischen Ablaufes zu passen, wenngleich spätere Generationen sicher auch in den achtziger Jahren die Momente finden werden, die mit dem Vorangegangenen verbinden, und von denen her die jetzige Situation als gar nicht so neu erscheinen mag. Der Betrachter des Jahres 1984 müsste einen dritten Standpunkt einnehmen, einen, der sich in Distanz zur Postmoderne, aber auch in Distanz zu dem gesamten historischen Ablauf begibt, auf die Ebene des "Danach" gleichsam, oder auf den Standpunkt der Indifferenz dessen, der Philologie der Zeit nach 1945 betreibt und sich nicht mehr den Tabus ausgesetzt weiß wie der, dem dies alles noch miterlebte Geschichte ist.

Der sentimentalische Seufzer, mit dem mancher Angehöriger einer älteren Generation auf die Jahre unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zurückblickt – Ingeborg Bachmann äußerte einmal, dies seien ihre schönsten Jahre gewesen –, erklärt sich aus dem heutigen Wunsch und der damals gegebenen Möglichkeit, auf künstlerischem Gebiet vieles ganz neu zu machen. Alfred Grossers Wort, Deutschland habe in der Nachkriegszeit auf dem Gebiet seine größte Kreativität bewiesen, das am wenigsten geeignet sei, einen sozialen Gedanken unmittelbar auszudrücken, nämlich auf dem Gebiet der Musik¹, mag auch hierin ein Wahres haben. Das, wofür das Wort Darmstadt steht, und das untergründig auch heute noch unsere Vorstellung von Avantgarde bestimmt², war nur in der speziellen Nachkriegskonfiguration möglich, als eine durch Werke lebendige Tradition nicht mehr bestand. Paul Hindemith, der denen, die am Musikleben der zwanziger Jahre noch aktiven Anteil genommen hatten, als der Vertreter Neuer Musik galt, und der durch seine Emigration einen sakrosankten Status bekommen hatte, erscheint einer zwischen 1925 und 1930 geborenen Komponistengeneration, die ihn nur aus den Kompositionen der Zwanziger kannten, als Altmeister. Die Werke des nun 50-jährigen, dem in Deutschland ein triumphaler Empfang bereitet worden war, erschienen gediegen, waren aber doch eine Enttäuschung, die sich bei den Komponisten recht explizit anlässlich des Erscheinens der Umarbeitung des "Marienlebens" artikuliert³. Gerade aber die Widrigkeiten, denen sich der gegenüber sah, der solches aussprach⁴, stehen für das eigenartig gespaltene Verhältnis zum Werke Hindemiths. Die Musik Hindemiths war Neue Musik, die nicht mehr wehtat. Eine Koalition aus schlechtem Gewissen und Konservatismus mag so Hindemith in eine Position gebracht haben, die im institutionalisierten Musikleben erst in dem Moment sich

¹ Alfred Grosser, Geschichte Deutschlands seit 1945. München: 1975, S. 361

² Die meisten, die sich zu Neuer Musik beruflich äußern, haben die Darmstädter Avantgarde immer noch als das Urteils-Normal im Hinterkopf, wodurch sich viele der eigenartigen Beurteilungen von Musik erklären, die diesen Werten nicht sehr subsumierbar ist. Im Grunde unterliegt die ganze amerikanische Musik seit Charles Ives dem Mißverständnis, wie es sich insbesondere in den Schriften von Heinz-Klaus Metzger niederschlägt. Zu den Verzerrungen deutscher Musikjournalistik siehe auch:

Wolfgang Rathert, Charles Ives, Symphonie Nr. 4, 1911-1916. In: Neuland. Bd. 3 (1982/83). Bergisch-Gladbach: 1983. S. 230

³ Rudolf Stephan, Hindemiths Marienleben (1922/1948). Ein kritischer Vergleich der beiden Fassungen. In: Zur musikalischen Analyse. (Hrsg. von Gerhard Schumacher) Darmstadt: 1974. S. 420-440.

⁴ Siehe: Theodor W. Adorno, Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation. In: Theodor W. Adorno, Impromptus. Frankfurt: 1968

zu ändern begann, als durch die normalen Altersabgänge bedingt eine andere Generation sich zu Wort melden konnte.

Jemand, der wie Karlheinz Stockhausen nach dem Zweiten Weltkrieg Schulmusik zu studieren begann, war mit einer lebendigen Tradition der zwanziger Jahre nicht mehr vertraut und kannte durch seine Lehrer auch nur eine im Laufe der vorangegangenen zwölf Jahre verwässerte Version dieser Musik. Eine Ausnahme bildete Bernd Alois Zimmermann. 1918 geboren, hat er noch einen gewissen Kontakt zum Musikleben vor dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft gehabt, die meisten seiner Generation jedoch kamen im Krieg um, die Vermittlung fiel aus, und es zeigt sich bei Zimmermann, wie sehr er immer darunter litt, dieser Zwischengeneration anzugehören, die für die Jungen alt und die Alten jung war, genau zwischen den Stühlen der beiden Parteien, deren eine man mit "seriell", deren andere man mit dem Wort "neoklassizistisch" charakterisieren möchte.

Dass sich in Darmstadt ein so einheitlicher Gedanke dessen, was Neue Musik sei, ausbilden konnte, mag sicherlich zu einem Gutteil auch in dieser biographischen Konstellation begründet liegen. Eine Traditionslosigkeit, mit der sich auch der rasche Wechsel der kompositorischen Moden in Darmstadt erklären ließe⁵. Beim ersten Treffen im Jagdschloss Kranichstein 1946 hatte man noch Chorsätze von Armin Knab gesungen und Webern "ferne Abseitigkeit"⁶ bescheinigt. Die serielle Musik war eine Kopfgeburt, die der Verbindung zweier gänzlich verschiedener Musiktraditionen entsprang: Arnold Schönbergs "Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" und Olivier Messiaens "Modes".

Die Dodekaphonie wurde zu dem Mittel innerhalb der Komposition, das den musikalischen Sinn auf der Ebene der Tonhöhenkonstellationen gewähren sollte – von Schönberg selber als eine Art Ersatztonalität gesehen. Hier ist auch die Beobachtung wichtig, dass Schönberg im Grunde nie von den Vorstellungen konsonant-dissonant, wie sie die Klavierstücke op. 11 entwickelt hatten, weicht, dass so die Dodekaphonie durchaus keine gänzlich neuen Bezüglichkeiten stiftet, sie vielmehr auf eine beruhigende Art zu systematisieren im Stande ist. Schon das, was Rene Leibowitz jedoch in Darmstadt 1947 lehrt, ist eher aufs Missverständnis angelegt. In seinen Analysen betont Leibowitz eher die mit der Tradition brechende Tendenz, als dass er den Akut auf das Verbindende legt, was so Schönberg auch sehr schnell den Vorwurf der Inkonsistenz einträgt, im entscheidenden Moment zurückgeschreckt zu sein. Dass eine solche Deutung am Eigentlichen vorbeigeht, mag aber auch in einer Zeit verständlich sein, der es eher daran gelegen war, eine Begründung für das eigene kompositorische Tun zu finden, die jenseits von Tradition stand, dem Wort, was nach den zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft allein negative Konnotationen haben konnte. Wenn so vielleicht auch keine positive Einigkeit über das bestand, was Neue Musik sein könne, so gab es doch eine gewisse Einigkeit in den Negativ-Postulaten, die bis in die Musikwissenschaft, die Bachinterpretation und das Verhältnis zum Werk Gustav Mahlers durchschlugen.

Die zweite Ingredienz für die serielle Musik war das Schaffen Olivier Messiaens. Schon in den dreißiger Jahren hatte Messiaen mit sogenannten "Modes" komponiert, Skalen, die anderen als den gewohnten Dur-Moll-Gesetzlichkeiten gehorchten. Auch hatte er begonnen, neue rhythmische Bildungen seinen Werken einzufügen. Insbesondere hatte ihn die Rhythmik indischer Musik interessiert. Auf der Basis solcher Modes kam Messiaen zu sowohl harmonisch als auch rhythmisch ungewohnten Bildungen. Wobei das Verfahren jedoch so verlief, dass diese neue Bildungen für sich selbst schon mit einer Aussagefähigkeit begabt waren, sie also nicht nur zur Konstruktion eines strukturellen

⁵ Siehe: Gottfried Eberle, Die Götter wechseln, die Religion bleibt die gleiche. Neue Musik in Westdeutschland nach 1945. In: Musik der 50er Jahre. Berlin: 1980. S. 34-49

⁶ Karl Heinz Wörner, Musik der Gegenwart. Mainz: 1949. S. 91

Hintergrundes dienten, sondern den musikalischen Gedanken selber ausmachten. Prototypisch war Messiaens Komponieren für eine Vorstellung, die Tonhöhe und Rhythmus voneinander unabhängig dachte. Die unumkehrbaren Rhythmen konnten mit Modi versehen werden, die sich eher aus der mitteleuropäischen Tradition herleiteten. Diesen Werken entsprang - anders als denen Schönbergs - keine apriorische Einheit der musikalischen Geste, die die einzelnen Konstituenten untrennbar aneinanderknüpft.

Den entscheidenden Schritt bedeutete Messiaens Etüde "Modes des valeurs et d'Intensités", in dem er - wie der Name schon andeutet - die Vorstellung der "modes" auf Klangfarbe und Dynamik überträgt. Dies brach dem Gedanken Bahn, nach dem Prinzip der dodekaphonen Tonhöhenreihe auch die anderen musikalischen Konstituenten, die von nun an "Parameter" hießen, jedes für sich getrennt zu komponieren.

Diese Überlegung machte den Kern einer "seriellen" Musik aus, die für zehn Jahre die Vorstellung der Neuen Musik beherrschte. Die Komponisten entwarfen jeweils verschiedene Mechanismen, die die Parameter einander zuordneten. Musik wurde zu einem konzeptuellen Verfahren. Die Einbindung in Geschichte, insbesondere auch die Bezugnahme auf Webern, geschah erst zu einem Zeitpunkt, da die ersten seriellen Kompositionen – Karel Goeyvaerts erste Klaviersonate, Karlheinz Stockhausens "Kreuzspiel" und Pierre Boulez' "Polyphonie X" – schon geschrieben und aufgeführt waren⁷. Die Beziehung zum Werk Weberns war mehr Reflex auf eine Kritik, die der seriellen Musik vorwarf, dass sie keine sei, und es spricht für die angespannte Situation, dass die Schöpfer serieller Musik nicht recht in der Lage schienen, das gewandelte Verhältnis zur Tradition zu ertragen.

Erst heute wird der Blick frei für die Momente, die auch diese so radikal sich gebenden Kompositionen an die Tradition knüpfen. Ein Blick auf Stockhausens Kompositionspraxis zeigt dies sofort. Nach dem Ligetischen Schema "Entscheidung-Automatismus-Entscheidung"⁸ tritt bei Stockhausen hinter den seriellen Automatismus die Instanz des musikalischen Geschmacks, die zu weitgreifenden Änderungen der seriell gewonnenen Struktur bereit ist, wenn diese musikalisch nicht sinnvoll ist⁹. (Eine solche Beobachtung gibt auch eine Antwort auf die Frage, inwieweit serielle Musik überhaupt adäquat hörbar sei, wenn die serielle Mechanik verschwiegen wird. Ein Verfahren ähnlich dem Stockhausens vorausgesetzt, müsste das Ohr allein ohne weiteres fähig sein, den musikalischen Sinn zu eruieren, ja, es wäre als Aufgabe heutiger Analyse zu fordern, diesen Sinnzusammenhang begrifflich zu fassen.)

Ein Musterbeispiel für das serielle Parameterdenken bildet die apparative Ausstattung des elektronischen Studios Köln, aus dem jedes elektrische Musikinstrument verbannt war¹⁰. Als Tonquellen standen so hauptsächlich Sinustongeneratoren und ein Rauschgenerator zur Verfügung. Keiner der aus der Mess- und Regeltechnik stammenden Apparate war ja dafür gedacht, eine musikalische Geste zu realisieren, die immer aus dem Ineinander verschiedener Parameter besteht, ohne dass dem "klassischen" Komponisten bewusst wird, wie dieses Ineinander sich genau bestimmt, kann er sich doch auf das Zeichensystem

⁷ Siehe auch: Klaus Ebbcke, Strukturen am Rande des Wahnsinns. Zur ersten Musik nach 1945. In: Grauzonen / Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. Berlin: 1983. S. 413-431

⁸ György Ligeti, Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure 1a. In: Die Reihe, Bd. 4. Wien: 1958. S. 38-63

⁹ Siehe: Heinz Silberhorn, Die Reihentechnik in Stockhausens Studie II. Rohrdorf: 1980

¹⁰ Siehe: Elektronische Musik. Sonderheft der technischen Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks. Jg. 6, Nr. 12, 1954

Zwar wurde von Friedrich Trautwein extra noch einmal ein Trautonium für dieses Studio bestellt. Dies war doch ein zu den bereits benutzten Versionen eine aufs Äußerste reduzierte Fassung, die auch eher wegen einiger Filter Verwendung fand, als daß das Instrument musikalisch genutzt worden wäre. Auch schon eine Bezeichnung wie "elektrisches Monochord" deutet ja auf ein solchermaßen eingeschränktes Verständnis.

seiner Musiksprache verlassen. Im elektronischen Studio wären diese Gesten kaum noch in einer sinnvollen Zeit zu realisieren gewesen, und die Verbannung der Instrumente aus den zwanziger Jahren, die für solche Gesten gebaut waren, zeigt, dass dies auch nicht mehr in der Absicht der Schöpfer lag. Wenn aber das elektronische Studio die musikalische Syntax so in Frage stellt, sieht sie sich vor dem Problem, etwas Neues an deren Stelle zu setzen. Der "musique concrète" Schaeffers oder auch dem elektronischen Studio Mailand hatten sich solche Probleme in dieser Schärfe nicht gestellt. Schaeffers Arbeit fußte auf der Erfahrungstradition des Surrealismus, ihm war der gestische Zusammenhang fundamental, wenn er ihn auch zu verfremden begann. Berio in Mailand stand mehr in der Tradition der amerikanischen "tapemusic", die ihrerseits wieder von Schaeffer inspiriert war. Diese bei den Ausprägungen experimenteller Musik sahen sich dann auch nicht den Schwierigkeiten gegenüber, die Köln sich stellten, als das enge serielle Konzept seine musikalischen Grenzen zeigte. Zugleich zeigt die Polemik Eimerts, als wie gefährdet der eigene Weg empfunden wurde, der zu einem großen Teil ja aus Negativ-Postulaten bestand, und dem so das positive Leitbild nur vergleichsweise unscharf gelang. Stockhausens Weg einer zunehmenden Ernüchterung und Desillusionierung - auch in einem positiven Sinne - zeigt, wie unbestimmt und wenig tragfähig das Konzept "elektronische Musik" war.

Der Erfolg der seriellen Musik ist sicher auch durch das moralische Konzept getragen, das sich an diese Musik knüpfte. In seiner 1949 erschienenen "Philosophie der Neuen Musik" hatte Adorno das Werk Schönbergs mittels einer geschichtsphilosophischen Konstruktion zu rechtfertigen gesucht, die er dem Hegelschen Schema entnommen hatte. Die "Philosophie der Neuen Musik", die ein praktischer Exkurs zu der zuvor entstandenen "Dialektik der Aufklärung" war, schuf solchermaßen ein Bild der Musikgeschichte, das zwangsläufig auf die Musik des mittleren Schönbergs, die drei Klavierstücke op. 11 und "Erwartung" op. 17, hinauslief.

Dabei scheint dem Leser der fünfziger Jahre entgangen zu sein, wie dezidiert sich Adorno gegen die Zwölftontechnik aussprach, zumindest große Zweifel an ihr anmeldete. Einem Konzept von Musik, das das von Schönberg sogenannte "Triebleben der Klänge" zur obersten Maxime erhoben hatte, musste zwangsläufig in der Suche nach einem neuen System, mit Hilfe dessen das gerade erst gewonnene, gänzlich freie Material wieder gebändigt werden sollte, als eine unzulässige Selbstbeschränkung erscheinen. So sehr Adorno noch für die Motivation Schönbergs Verständnis aufbringt, so sehr distanziert er sich jedoch von der Entwicklung der zwanziger Jahre, untergründig vielleicht auch ein Unbehagen artikulierend, das sich mit der Hörerfahrung der Kompositionen Schönbergs ab "Pierrot lunaire" trifft: ihnen allen eigen ist ein unbezweifelbar neoklassizistischer Zug. Auch Schönberg greift auf den Außenhalt der überkommenen toten Formen zurück, um so Komponieren wieder zu ermöglichen. Vernichtend fällt Adornos Urteil über Weberns Zwölftontechnik aus:

"In sonderbar infantilem Naturglauben wird das Material mit der Kraft begabt, von sich aus musikalischen Sinn zu setzen. Gerade darin aber schlägt das astrologische Unwesen durch: die Intervallverhältnisse, nach denen man die 12 Töne anordnet, werden trüb als kosmische Formel verehrt. Das selbstgemachte Gesetz der Reihe wird fetischisiert." ¹¹

Im Sinne späterer Adornoscher Philosophie würde es sich bei der "Philosophie der Neuen Musik" um ein "Modell" handeln, das an der Situation des mittleren Schönbergs sich entzündet, und das schon auf das Werk Strawinskys nicht recht passen will. Und im Jahre 1949 ist dies ein Blick zurück, aus dem kaum Schlüsse für die Gegenwart gezogen werden konnten. Gänzlich dann der Utopie überantwortet Adorno die Musik in seinem späten Aufsatz "vers une musique informelle".

¹¹ Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt/Main: 1949. S. 107

Adorno ist sich im klaren darüber, dass die "Musique informelle", die er dort einfordert, allein ein utopischer Idealtyp ist, der den eigenen Rückzug aus der Auseinandersetzung mit dem Neuesten der Neuen Musik beschreibt. Forderungen werden an das Komponieren gestellt, die dieses gar nicht mehr erfüllen kann, auch gar nicht mehr erfüllen soll. Musik wird am Ende zu einer abstrakten Kategorie, dem Ort, wo begriffslose Erkenntnis statt hat.

Wichtig mag die Schrift in der Nachkriegszeit dadurch geworden sein, dass sie einen bestimmten, an der atonalen Musik orientierten Ton rechtfertigte. Der Verzicht auf die Dissonanz wurde als moralisch motiviert verstanden und dadurch beinahe zu einer Forderung für die Nachkriegszeit. Wenn auch die serielle Prozedur selber - wie der Blick auf Weberns Einschätzung zeigt - keine Rechtfertigung erfuhr, so war durch die Adornosche Theorie doch die Klanggestalt der seriellen Musik abgesichert, und diese Klanggestalt ist noch heute das, was für uns in erster Linie den Eindruck "Neuer Musik" ausmacht. Von da an hatte moralisch wertvolle Neue Musik einen ganz bestimmten "Sound" - wenn dieses vage Wort hier einmal erlaubt sei. Eine akustische Erscheinung, die auch dem Hörer, der nicht um die strukturgewinnenden Prozeduren wusste, versicherte, dass es sich hier um Neue Musik handle, um etwas, das seine ernsthafte Aufmerksamkeit verdient. Hieraus erklärt sich auch der Aufschrei der Musikkritik, als ein Komponist dieses stillschweigende Übereinkommen verletzte. Karlheinz Stockhausens Komposition "Stimmung", die auf einem reinen B-Dur Sept-Non Akkord basiert, rührt an ein Tabu; der "Sound" der Neuen Musik wird vom Komponisten aufgegeben. Nicht mehr teilte sich dem Hörer auf den ersten Blick mit, welche Art von Musik ihm hier gegenüberstand.

Die Wertschätzung der Dodekaphonie selber mag sich eher mit einem Begründungsmuster erklären, das Josef Rufer, einer der frühen Lehrer in Darmstadt, in seinem Buch "Die Komposition mit 12 Tönen" bereitstellt. Die Tonalität, die alle harmonischen Ereignisse auf einen Grundton bezieht, wird mit autoritären politischen Systemen verglichen, während die Dodekaphonie, in der alle zwölf Töne des chromatischen Totals gleichberechtigt nebeneinanderstehen, demokratische Züge erhält, eine Parallelisierung, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit von einer gewissen Anziehungskraft gewesen sein mag. Mit der neuen Technik bekamen die Werke selber unversehens demokratischen Charakter, waren moralisch gerechtfertigt, ohne dass man sich auf weitere ästhetische Diskussionen hätte einlassen müssen.

Den anderen großen Einfluss stellt das Musikdenken Strawinskys dar, wie es sich in seiner "musikalischen Poetik" ¹² darstellt, die bereits 1947 in deutscher Übersetzung erschien. Gerade die antiromantische Haltung, für die Strawinsky plädiert, mag für das Arbeitsethos der Komponisten eine Rolle gespielt haben. Komponieren als ein kühl wägender und berechnender Prozess, die einzige Möglichkeit in einer Zeit, da alles Emotionale sich diskreditiert fand, überhaupt noch kompositorisch sich zu äußern. Interessanterweise wird ja auch ein Phänomen wie das von Stuckenschmidt so benannte "Neue Pathos" ¹³ von Komponisten getragen, die alle schon in den zwanziger und dreißiger Jahren aktiv waren. Für eine neue, erst im oder kurz vor dem nationalsozialistischen Regime geborene Generation, konnte all dies nicht mehr recht aussagefähig erscheinen. Das ideologische Gerüst der seriellen Musik, der Musik also, die als Klangbild immer noch unser Bild von "Neuer Musik" oder auch musikalischer Avantgarde prägt, rührt aus einer unwiederholbaren geschichtlichen Konfiguration her. Eine Konfiguration, der nachzutrauern müßig ist, die auch zeigt, wie zeitgebunden jene Musik war, und dass es kaum möglich sein wird, sie zur Maxime weiteren Schaffens unbefragt zu erheben.

¹² Igor Strawinsky, Musikalische Poetik. Mainz: o.J.

¹³ Hans Heinz Stuckenschmidt, Das neue Pathos. In: Melos, Februar 1947. S. 97-100

Die hierzulande so viel beschmähte minimal-music macht dieses bewusst, und die heftigen Reaktionen, auf die sie stieß, werden sich sicher auch damit erklären lassen, dass sie einer bitteren Erkenntnis ästhetischen Ausdruck gab. Ihre Radikalität mag darin liegen, dass sie die alte Verständigung aufkündigt, einem avantgardistischen Inhalt müsse ein ebensolcher "Sound" entsprechen. Sehr präzise bringen gerade die frühen Kompositionen der "minimal-music", die auch schon beinahe 20 Jahre zurückliegen, das Dilemma seriellen Komponierens zum Ausdruck und konfrontieren zugleich mit einem neuen Verhältnis dem musikalischen Kunstmittel gegenüber. Schönbergs Einsicht am Beginn des Jahrhunderts erfährt hier ihre letzte Weitung: alles kann Kunstmittel sein. Und hierin scheint die minimal-music gar noch über den Cage'schen Ansatz hinauszugehen. War für ihn das musikalische Kontinuum eines, das durch eine synthetisierende Zuschreibung - sei es durch den Transzendentalismus oder durch Zen - zusammengehalten wurde, so verzichtet minimal selbst darauf und gewinnt die Musik wirklich aus dem einzelnen Klangobjekt in einem sinnlich erfahrbaren Ablauf - und nur in diesem.

Das Problem, dem sich der Komponist heute gegenüber sieht, ist gravierend. Keine musikalische Bildung, die gänzlich neu wäre, keine Struktur, die nicht schon Anklang in sich trüge, kein Klang, der nicht an etwas anderes gemahnt, an etwas, das sich jedoch nicht als ein verbindlicher Faden der Tradition begreift, sondern Anklang an Abgestorbenes, oder an Momente, die alle gleich weit in dem Reservoir der Musikgeschichte entfernt scheinen. So wird auch ein jedes Anknüpfen beliebig, sei es an den späten Mahler, sei es an den mittleren Hindemith. Dadurch vielleicht auch, dass Musik so vollständig und einschränkungslos verfügbar ist, sich im gesamten Musikleben die Situation eines Museums mit lauter alten Stücken bietet, gibt es keinen Weg, den einzuschlagen ein größeres Maß an Verbindlichkeit hätte als ein anderer.

Dieses scheint ein gerade für eine elektronische Kompositionspraxis bedenkenswerter Punkt zu sein. Die ausweglose Erkenntnis, dass keine Klangfarbe, kein Satzmuster mehr existiere, das nicht irgend historisch besetzt sei. "Sound" entsteht ja erst dadurch, dass die wiedererkennbare Assoziation auch eine historische Perspektive öffnet, und mag es die auf Industrie- und Science-Fiction-Film sein. Arg werden bestimmte "Sounds" erst durch solche Konnotationen, die sie spezifischen Ebenen der musikalischen Welt zuordnen. Der serielle Aufbruch der Nachkriegszeit hatte noch einmal für 15 Jahre vielleicht einen Traditionsfaden konstruieren können. Die Suche nach den ungekannten Strukturen mittels des seriellen Automatismus hatte zu Ergebnissen geführt, die untereinander eine gewisse Familienähnlichkeit aufwiesen, die auch die Komponisten nachzuahmen bemüht waren, die den Algorithmus des jeweiligen Stückes nicht kannten. Doch auch hier hatte solche Radikalität schon Einbrüche erlebt. Stockhausen wandelt gewöhnlich recht eingreifend die automatisch gewonnene Struktur ab. Das Ohr des Komponisten war die maßgebende Instanz, eine Instanz, die historisch geworden ist und so doch auch wieder eine Rückvermittlung zu musikalischer Tradition schafft.

Doch auch dies ist kein Weg aus der Sackgasse der seriellen Musik, die Iannis Xenakis schon 1955 konstatiert hatte. Der reine serielle Automatismus schlägt in die Unbestimmtheit um ebenso wie die Änderungen, die nachträglich getätigt werden, ja das wieder ins Werk setzen, was das Konzept des Seriellen eigentlich zu eliminieren trachtete.

Die Attitüde der elektronischen Musik jener Zeit war zudem noch durch eine weitere Furcht bestimmt. Elektronische Effekte waren meist im Hörspiel oder in der Unterhaltungsmusik genutzt, und der "seriöse" Komponist elektronischer Musik hatte also alles zu tun, diesen Anklang zu vermeiden. Dass dies gerade in den ersten Stücken Kölner Produktion von Beyer und Eimert nicht immer gelungen ist, zeigt, wie zäh dieser Zusammenhang war.

Heute scheint elektronische Musik gänzlich von den Prämissen der Unterhaltungsmusik bestimmt, was zu einem Teil sicherlich den Apparaten zugeschrieben werden kann, die

für die Unterhaltungsmusik gebaut sind und die Prämissen der tonalen Musik bis in ihre schaltungstechnische Grunddisposition aufgenommen haben. Gelänge es, diese Maschinen wie Partituren zu lesen, würde offenbar werden, dass der Ingenieur in den ganz alten Kategorien von Melodie und Begleitung, von musikalischer Substanz und deren klanglicher Einkleidung und Ähnlichem gedacht hat.

Es bedarf erst eines bewussten Schrittes, um die Maschine den eigenen Vorstellungen disponibel zu machen, ohne dass der Apparat Dinge suggeriert, die nicht in der Absicht des Komponisten liegen. Doch hier stellt sich sofort das andere Problem. Eine so gänzlich offene Maschine stellt den Komponisten vor das schier unlösbare Problem, jedes Konstituens von sich aus zu bestimmen. Stockhausen (immer wieder Stockhausen) hatte es da einfacher. Die apparative Beschränkung in Köln lenkte den Blick auf bestimmte Verfahren, die auf der Hand lagen. Sinustongemische scheinen in dem Moment plausibel, als hauptsächlich einzelne derartige Töne als Primärquellen im Studio erzeugt werden können. Auch im Kölner Studio war ein bestimmtes musikdenkerisches Konzept Klang geworden.

Rudolf Stephan hatte das Problem der Neuen Musik einmal dahin formuliert, dass sie in dem Moment, wo sie sich mehr und mehr ihrer redundanten Elemente begeben, sie auch an Verständlichkeit und Verbindlichkeit einbüße. Das Problem schlägt heute auf den Komponisten zurück. Wenn er nicht Vorhandenes bemüht, ist er gezwungen, einen kompletten Sinnzusammenhang aus sich selber heraus zu schaffen, einen Sinnzusammenhang, der dann natürlich nur noch auf einer privaten Ebene verbindlich sein kann. Anders als in der Architektur, wo die Funktionsgebundenheit der Gebäude noch immer eine letzte Klammer bietet, sieht sich der Komponist dem Problem gegenüber, das ganze Zeichensystem neu zu schaffen, ohne dass er noch sicher sein kann, ob irgendjemand außer ihm dies noch sinnvoll interpretieren könnte. Die Privatmythologie scheint unausweichlich. Der Rückgriff auf irgend Vertrautes scheint dann kaum noch ausweichbar, er bleibt jedoch immer ein Gebrochener, da eine Tradition nicht mehr existiert. Unbefriedigt lassen auch all die Versuche, das überkommene Material in seiner Brechung vorzuführen. Was hier versucht wird, ist logisch ein Doppeltes. Der Wunsch, doch noch Musik herzustellen, wird kontrakariert von der Einsicht, dass alles schon komponiert, dass das Tun des Komponisten nur noch das Aneinanderreihen von Gesten sei.

Immer wieder wird das Wort vom Eklektizismus in die Debatte geworfen als die einzig noch mögliche Ästhetik einer Epoche, der alles gleich fern oder gleich nah ist, die an keine Tradition mehr recht glauben mag. Das einzige Gebiet aber, auf dem Eklektizismus zu sinnvollen Ergebnissen geführt hat, ist das von Architektur und Design und das der Mode, die aber auch unter die bei den ersten begriffen werden könnten, denn allen dreien ist gemein, dass sie ein reales Bedürfnis zur Grundlage haben. Menschen wollen sich anziehen, wollen wohnen, brauchen Teller, Bügeleisen, Autos. Dieser Kern von realem Bedürfnis gibt den Dingen eine Existenzberechtigung von vorneherein, sodass sich die äußere Form - solange das Dach dicht ist und das Auto fährt - alles erlauben kann. Durch seine Funktionalität ist der Gegenstand auch moralisch abgesichert, und das Spiel ist ja immer eins mit den Erwartungen derer, von denen man sicher sein kann, dass sie mit diesem Gegenstand umgehen werden. Die Aussage des Gegenstandes - dass es ein Bügeleisen ist - wird sich schon mitteilen, und das Bügeleisen, das nur Bügeleisen sein will, ist die Fiktion einer Zeit, die mit der Form der Dinge auch die Menschen ändern wollte.

Diesen an funktionsgebundenen ästhetischen Äußerungen entwickelten Eklektizismus auf die "reine" Kunst übertragen zu wollen, sieht sich vor der Schwierigkeit, dass die Funktion, die unbefragt Grundlage des spielerischen Umgangs ist, nicht existiert. Distanz stellt sich nicht mehr zum konkreten funktionellen Anlass her, sondern zur Funktion Kunst als allgemeiner: das Spiel gerät also zu einem konzeptuellen Vorgang, für den die jeweilige Durchführung nur noch Beispiel ist, wobei der Anlass - wie bei einer Neuenfels'schen

Inszenierung - jedoch austauschbar bleibt. Der Reiz ist dann der allgemeine und nicht der, der sich an dem Spiel mit der Funktion entzündet. Wie die Komposition über die Unmöglichkeit des Komponierens ist auch dies im Prinzip nur einmal durchführbar.

(Dies setzt natürlich stillschweigend noch einen Begriff von Musik oder auch Kunst voraus, der so unter Umständen gar nicht mehr existiert. Vielleicht ist Musik heute ja viel eher eine Art Design, Bestandteil dessen, was Beuys als soziale Plastik verstehen würde, innerhalb der ihr dann eine feste Rolle zukäme, je nach dem, ob sie in der Diskothek oder im Konzertsaal erklänge.)

Selbst auch ein so radikales minimal-music-Stück wie "come out" wäre eher als konzeptuell zu beschreiben. Das Ausgangsmaterial ist beliebig, es geht um den Prozess des Kunstwerdens, wenngleich bei Reich diese Vorgänge aufs Genaueste ausprobiert sind, und die Hinzunahme weiterer Spuren verrät, dass es nicht allein um den Prozess gegangen sein kann. Das klassische Komponieren hat auch hier untergründig Eingang gefunden.

In den letzten fünf bis sechs Jahren hat sich etwas herausgebildet, das man beinahe als "Musikwissenschaftlertmusik" bezeichnen könnte. Hatte auch die Neuem aufgeschlossene Musikwissenschaft zuvor eine bemerkenswerte Abstinenz Neuer Musik gegenüber geübt, weckten Kompositionen von Wolfgang Rihm, Detlev Müller-Siemens und ähnlichen plötzlich wieder ihr Interesse, ein Interesse, das sich auch in ausgeweiteten Theorien niederschlug.

Ein Grund dafür mag gewesen sein, dass es bei dieser Musik wieder etwas zu entschlüsseln gab, dass sie durch ihre historischen Verweise und Bezüge, die ja eine eher begriffliche Vermittlung bilden, sich dem musikwissenschaftlichen Verfahren weit weniger sträubte als die Ausprägungen amerikanischer Avantgarde, die die gewohnte Semantik gänzlich verlassen haben und die Analyse nach klassischen Kategorien verunmöglichten. Auch der seriellen Musik hatte die Analyse ja immer etwas fremd in dem Moment gegenübergestanden, in dem das Kalkül nicht recht aufgehen wollte.

Das Ausweichen ja auch des Autors immer wieder in die sicheren Gefilde der schon fast dreißig Jahre alten seriellen Musik ist gleichfalls Zeichen für die Unsicherheit im Urteil über neueste Musik. Denn erklären lässt sie sich ja alle, aber die Erklärung vermag ja nichts über die Qualität einer Musik auszusagen, gerade wenn sie nicht vorher gebildete Kategorien in dem jeweiligen Werk wiedersehen will und von diesen ein Werturteil abhängig macht. Es herrscht die Angst, sich im Laufe der Geschichte mit seinem Urteil zu blamieren, seine analytische "Liebe" an ein Stück Musik "verschwendet" zu haben, das dieser im Nachhinein nicht wert schien. Der Hang der Analytiker zu den "gediegenen" Kompositionen macht dies deutlich. Sollten diese Stücke auch keinen geschichtlichen Bestand haben, so vergibt man sich wenigstens selber nicht allzu viel, hat ein solches Werk doch "objektive" Qualitäten. Wie aber steht es mit einer Komposition, die so radikal dasteht wie Glenn Brancas vierte Symphonie? Der mit all den Kriterien wie handwerkliches Können, Assoziationsreichtum, intellektuelle Attitüde nicht mehr beizukommen ist, die sicher auch - gerade auf dem Gebiet der Form - große Schwächen aufweist. Wie die Ahnung, dass hier doch etwas Substantielles geschehe, artikulieren?

Ein Problem ist sicher auch das Musikleben mit seinen drei-Wochen-Sensationen, die den einen Stimulus durch den anderen ersetzt, ohne dass jemals richtig hingehört wird. "Neu" als das einzige Kriterium, oder ein ebenso unbestimmtes "spannend". Der Kampf gegen die Melancholie, das Zugeständnis vielleicht auch, dass es zur Zeit nichts Neues zu sagen gebe, oder aber ein Suchen danach dem Prinzip von trial and error, in der Hoffnung, etwas werde schon dabei herauskommen.

Ein Blick auf die Computermusik zeigt, dass auch die technischen Neuerungen allein die entscheidenden Probleme nicht zu lösen im Stande sind. Eines der Probleme, mit dem das

Kölner Studio zu kämpfen hatte, war ja neben der Unzuverlässigkeit der Apparaturen die Mühsal gewesen, die mit der Realisierung der Konzepte einherging. Stockhausen saß an einem seiner frühen Stücke beinahe ein Jahr, ein Jahr, das kaum eine Distanz zum Komponierten zuließ und somit auch das Verhältnis des Komponisten zu seinem Tun änderte. Die jeweils neue Überlegung war nicht - wie beim normalen Komponieren - gleich ausführbar, mehrere Wochen traten zwischen den Einfall und dessen klangliche Überprüfung. Dass Adorno dann in den ersten Stücken Klavierideen konstatiert, mag den Grund auch darin haben, dass Stockhausen dann doch auf Bewährtes - Übersehbares, Kalkulierbares - zurückgreift. Ein trial and error war kaum möglich, allein vielleicht auf dem Gebiet der Klangfarbe, nicht mehr aber bei Aspekten der Form.

Die ersten Kompositionen für Computer verließen sich dann jedoch eher auf den Mythos der Maschine, als dass sie die - damals noch sehr begrenzten Möglichkeiten - wirklich genutzt hätten. Spätere Maschinen dann waren in der Lage, eine Vielzahl von Steuerungsvorgängen parallel zu bewältigen - nun mangelte es aber an Komponisten, die dieses ausgenutzt hätten. Das, was John Chowning mit seinem weit fortgeschrittenen Computersystem zustande bringt, ist enttäuschend, es bleibt bei der Versammlung neuer Effekte, begeistert sich - wie die ganz frühen Kölner Stücke - an den Möglichkeiten der Apparatur. Das Problem des komponierenden Technikers stellt sich ebenso wie das des in technischen Dingen dilettierenden Komponisten, wofür die elektronischen Kompositionen Ernst Kreneks den Archetyp bilden mögen, der seine Gedanken anderen zur "Realisierung" überließ, der Tatsache nicht eingedenk, dass die Apparatur selber zum kompositorischen Material wurde, dass eine Scheidung in kompositorische Substanz und klangliche Realisierung auf dem Gebiet der elektronischen Musik gänzlich hinfällig geworden war.

Ein letztes Problem, das sich als Schatten der Sechziger-Avantgarde darstellt, ist die fehlende Tradition von Werken Neuer Musik. Die einzelne Komposition war immer nur als Zwischenergebnis begriffen worden, als Diskussionsbeitrag auf der Suche nach einer Neuen Musik. So war für den damaligen Hörer ihr Sinn auch in der einmaligen Aufführung erfüllt. Die Theorie hatte die Werke überlebt.

Hier müsste vielleicht ein erstes Bemühen einsetzen, die vergangenen dreißig Jahre als ein Kontinuum von Kompositionen ins Gedächtnis zu rufen, die Versäumnisse eines besinnungslosen "Vorán" korrigierend.

Die Probleme elektronischer Musik der achtziger Jahre lassen sich kaum von den Problemen des Komponierens überhaupt trennen. Auch hier wäre vielleicht der Moment des Eingedenkens vonnöten, die Besinnung auf die Tradition der eigenen Gattung, in der viele der aktuellen Probleme schon einmal erschienen sind und jeweils anders gelöst wurden.

Dass das Jahr 1984 den Komponisten vor prinzipiell andere Probleme stellt, mag dann klar werden, es mag aber auch vor Irrwegen bewahren und - vielleicht - auch neue Anknüpfungspunkte bieten.

Zur GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES

Wer sind diese zwölf Komponisten, die heute und morgen in INVENTIONEN '84 gemeinsam unter dem Namen "INA-GRM" auftreten, und zwar mit einem Lautsprecherorchester, dem ACOUSMONIUM?

GRM - Groupe de Recherches Musicales

Motto: Musique Acousmatiques / Akusmatische Musik
Musique Conrète / Konkrete Musik

Eine neuere Richtung abstrakt-elektronischer Musik? Die Abstraktheit hat man wohl dem Urheber der Musique Conrète, Pierre Schaeffer, vorgeworfen, als er 1948 die ersten "Geräuschkonzerte" im Pariser Rundfunk sendete und 1950 mit konkreter Musik zum ersten mal in Paris live auftrat. Mit Platten – zerbrochenen Platten, Platten mit Endlos-Rillen, mit präpariertem Klavier und allerlei exotischen Klangerzeugern – hat er im Versuchsstudio die "Symphonie pour un homme seul" (Symphonie für einen einsamen/einzigen Mann) und eine Serie von Etüden komponiert (Etude aux allures, Etude aux chemins de fer, Etude au casseroles / Etüde über Geschwindigkeiten, über Eisenbahnen, über Kochtöpfe), bevor die ersten brauchbaren Tonbänder 1950 aufkamen. Aber wenn diese Richtung abstrakt ist, was sollte man von den "Jerks" (Poptänzen) von Pierre Henry, seinem früheren Mitarbeiter, halten und dessen "Messe pour le temps Présent", von Béjart choreographiert?

Für diese Gruppen gelten aber andere Kriterien: ein riesiges OHR sollte man als ihr Symbol weithin sichtbar aufhängen. Ein Ohr, das durch das Orchester aus Lautsprechern auf der Bühne dargestellt ist: brillante und matte Lautsprecher-"Familien", Familien von Farbcharakteristiken aller Art, Hochfrequenz-, Tieffrequenz-, Mittelfrequenz-Lautsprecherzonen, rund, viereckig, quadratisch, bunt. Sie stehen nicht nur vorne auf der Bühne, sondern wuchern auch mitten ins Publikum, befinden sich hinten, oben, unten und "spezialisieren" den Raum; sie schaffen einen künstlichen akustischen Raum - pardon: "akusmatischen" Raum. Sie werden von einem zentralen Mischpult aus kontrolliert. So kann man Tonbandwerke mit der höchsten Feinheit interpretieren, ihr Licht, ihre bevorzugten Klanglinien wirklich live gestalten und umgestalten. Eine merkwürdige Tradition der Gruppe, wenn man an Schaeffer Anfang der 50er Jahre denkt, der die Intensität seiner Tonbandspuren durch die Position einer kleinen Sendespule, die er in der Hand hält, gegenüber einer riesigen, in der Luft hängenden Spule moduliert.

Die Musique Conrète basiert auf Tonaufnahmen (Alltagsmaterial, Umweltklänge - also konkrete Klänge), die auf Band montiert und transformiert werden (schneiden, beschleunigen, Dynamik steuern, Hüllkurven versetzen, filtern, usw. ...), wobei das Technik-Team seltsame Apparate entwickelt hatte, wie z.B. das "Phonogène à coulisses" (Schiebe-Phonogen, 1951) mit seinen zwölf Magnetköpfen. Es erlaubt, die Geschwindigkeit des Bandes zu verändern, ohne die Tonhöhe zu transponieren. Eine Portion Geschichte.

Diese Arbeit mit externem Material war der entscheidende Unterschied zur elektronischen Musik aus Deutschland (Stockhausen in Köln u.a.), wo man aus Zusammensetzung und Übereinanderschichtung von bloßen Sinustönen (also künstlich erzeugten Tönen) neue Klänge, Klangstrukturen bis zu gesamten Werken erzeugen wollte.

Im Gegensatz dazu spricht man in Paris nur von OBJEKTEN (objets sonores), die schon mit innerem Leben antreten und eigenständige Mikro-Klang-Skulpturen bilden. Aber die 1951 gegründete Gruppe sowie das Studio haben sich verändert. Die Plattenspieler sind längst verschwunden, Synthesizer drängen ein, Computer wurden eingesetzt. Neben der elektronischen Ausrüstung besitzt jetzt das Studio zwei Computereinheiten, die unterschiedlich einzusetzen sind:

- eine PDP 11/60 (non-real time)
(256 kByte Memory, 3 Terminals, Drucker, Massenspeicher, Graphikbildschirm, 2 Analog Eingänge/ Ausgänge)
- SYTER, - DEC 11/23 (real time)
(Mikro-Computer + audio-numerischer Prozessor, von der GRM entwickelt);
(16 Analog-Eingangs- / Ausgangs-Kanäle, Klaviatur zum Einsatz in Konzerten)

"Konkrete" Klänge werden digital synthetisiert, Bandmaterial durch Computer manipuliert. Was bleibt überhaupt übrig von der konkreten Musik, wenn alles elektronisch und digital abläuft? Existiert überhaupt für die Gruppe ein gemeinsamer ästhetischer Nerv? Hören wir Ivo Malec über die Anwendung der Digitaltechnik:

"Der Computer im GRM? Es ist eine ganz andere Philosophie, die dahintersteckt. Die GRM hat als erste den Computer von seiner 'normalen musikalischen' Anwendung weggebracht, von dem Weg, den man ihm im IRCAM z.B. instinktiv vorschreiben will, dem Weg der Klangsynthese. Es geht im GRM nicht darum, den Computer abzulehnen: es geht ums Komponieren. In diesem Sinn sind die Klänge der aktuellen Klangsynthese sehr arm: Forschungsklänge, Experimentalklänge. Der Komponist kann nicht plötzlich alles stoppen, um abzuwarten, dass der Computer komplexe Klänge schafft. Weil die GRM dazu neigt, komplexere und reichere Klänge zu verarbeiten, hat man genauso instinktiv die Möglichkeiten eines Computers auf unübliche Weise angewandt: der Computer ist etwas, das ein Signal, das man ihm eingibt, transformiert. Aber anschließend muss man ins Analog-Studio gehen, um zu komponieren. Der Computer funktioniert nur als Klangerzeuger."

Also hier bleibt doch die lebendige Materie und die "Idee" eines *Objet Sonore* als Ausgangspunkt: Das OHR. Die manipulierten Klänge kommen schon mit ihrer inneren Struktur und Geschichte hinein, bringen von vorneherein Lebendiges und Komplexreiches mit sich.

Es wird mit ihren Charakteristika gespielt, sie verschwinden hinter den Transformationen oder sie werden in ihr Gegenteil verschoben, sie irradiieren, unterschiedlich entfremdet bezüglich ihres Ursprungscontextes. Vielleicht ist es, was François Bernard Mâche, einer aus der Gruppe, "Phonographie" nennt, eine Übersetzung in die Welt der Klänge von einem Lebensausschnitt, den ein Foto als Material darbieten kann. Daher die für die Werke der Gruppe typische ästhetische Erscheinung: das Spiel der Assoziationen – eine Dialektik zwischen Hervorrufen von Bildern, die durch wiedererkannte Geräusche und deren Erzeugungsquelle ausgelöst werden, und abstrakt-emotionaler Anregung: dies letztere fordert den Zuhörer auf, sich Bilder und Assoziationen in seiner eigenen Welt zu schaffen und in die Musik zu projizieren. Die Reaktion ist zwar durch ein Gefühl des "Sich-Erinnerns" ausgelöst, aber auf einer anderen Ebene, wo es nicht mehr möglich ist, die Klangquellen und deren ursprünglichen Kontext bewusst zu orten.

Dies sind mehrere Punkte, um die Rand- und Knotenposition der GRM Musik zwischen experimenteller-, "U" -, und zeitgenössischer "E"-Musik aufzuzeigen. Das spiegelt sich oft in dem sehr heterogenen Publikum wider.

Darüber hinaus darf man folgende Weiterentwicklung nicht vergessen: die starre Tonbandwelt der *Objets Sonores* hat ihre "Spuren" den Live-Instrumenten weit geöffnet, die Flexibilität improvisatorischer Formverläufe hat sich in die fixierten Studio-Aufnahmen gemischt. Das elektro-akustische Bild wird vielfältig erweitert (Mâche: *Cassandra* / Schwarz: *Symphonie* / Malec: *Lumina* für Streichorchester und Band / Reibel: *Suite pour Edgar Poe* / Redolfi: *Pacific Tubular Waves* ...)

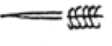
Das Studio ist fremden Einflüssen gegenüber offen, viele Komponisten finden dort Arbeitsmöglichkeit. Die INA/GRM verlegt auch Platten und verschiedene Schriften. Mehr

als bloß eine Gruppe von Komponisten hat die GRM weit gefasste Aufgaben: seine Zusammenarbeit mit Radio-France, Forschung im audio-visuellen Bereich (GRM ist nämlich seit 1975 ein Teil des INA-Institut National de l'audiovisuel), und zahlreiche pädagogische Aktivitäten, die uns im Workshop Rudolf Frisius vorstellen wird.

Eine Vielfältigkeit, die schon Gewohnheit unter diesen komisch-lustigen Leuten ist: Chion macht Filme, Parmegiani pop-artige Filmmusiken, Malec zeichnet und kommt mit Bühnenerfahrung, Schaeffer gibt gerade einen langen, langen Roman heraus.

Emmanuelle Loubet

Handwritten musical score for a piano piece, page 4 of 60. The score is written on four systems of staves. Each system contains two staves, with the left staff in treble clef and the right staff in bass clef. The music is in 3/2 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has measures 14, 13, and 12. The second system has measures 11, 10, and 9. The third system has measures 8, 7, 6, and 5. The fourth system has measures 4, 3, 2, and 1. The score is signed "Sukhi Kang" at the bottom right.

Dynamik-Kurve;  Fuge Live & Synchron. allmählich die Klangfarbe soll metamorphosiert werden

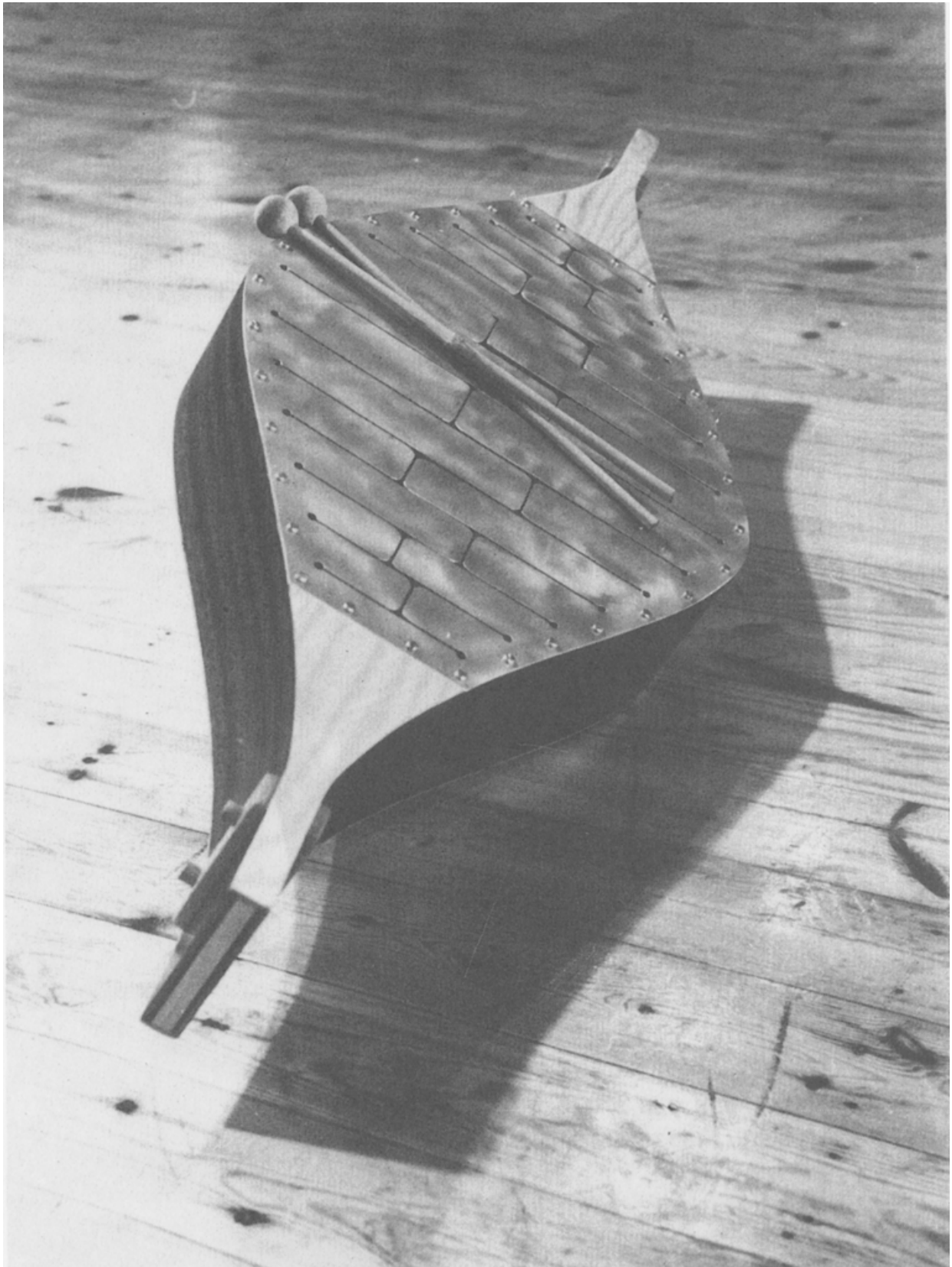
$\text{♩} = 42$ legato



Spieldauer ca. 5'30"



C. B E C H S T E I N
Seit 1853 in Berlin.



Herbert Försch-Tenge: Metalltrommel



TU-Gebäude Ackerstraße

BIOGRAPHIEN

CORIUN AHARONIAN

geboren 1940 in Montevideo, dort auch Architektur-, Klavier- und Kompositionsstudium sowie Dirigieren. Auslandsstudien ab 1969 in Argentinien, Frankreich, Italien und Deutschland (Darmstadt 1970 und 1974). Zeitweise war er Musikkritiker und Chorleiter, vor allem ist er seit 1973 Kompositionslehrer und Organisator in Lateinamerika.

Zur Zeit ist er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

FRANÇOIS BAYLE

geb. 1932 in Madagaskar, Kindheit und Erziehung "nicht-okzidental". Erste Kompositionen in den 60er Jahren. Die Erfahrungen nach der Gründung der GRM (1958) führte (1960) zum Service de la Recherche, das Forschungsaufgaben wahrnahm, und schließlich zur Gründung von INA (Institut National de la Communication Audiovisuelle), an dem Francois Bayle seit 1975 Leiter der Abteilung INA.GRM ist.

MARIO BERTONCINI

geb. 1932 in Rom. Studierte am Konservatorium Santa Cecilia Klavier und Komposition bei Goffredo Petrassi und bei Bruno Maderna.

Hat als Pianist in Italien und im Ausland konzertiert, u.a. mit Bruno Maderna, Ernest Bour. Leitete die römische Gruppe Nuova Consonanza, die sich mit der Förderung und Verbreitung Neuer Musik befasst. Seit 1964 beschäftigt sich Mario Bertoncini mit der Entdeckung neuen Klangmaterials, das er mit akustisch-mechanischen Mitteln erzeugt. 1974-76 begründete er als Gastprofessor an der McGill University Montreal, Kanada, eine musikalische Forschungsabteilung Musical Design, deren Tutoren später als Gruppe Sonde weltweit mit selbstentwickelten Instrumenten auftraten.

Mario Bertoncini lebt in Berlin. Er war 1973 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

LARS-GUNNAR BODIN

geb. 1935, studierte 1955-60 traditionelle Komposition bei Lennart Wenström. 1962 trat er Fylkingen bei (Gesellschaft für Neue Musik in Stockholm), dessen Vorsitzender er 1969-72 war. Er lehrte von 1972-76 elektroakustische Musik an der HfM Stockholm und ist seit 1979 Leiter des EMS. Er spezialisierte sich auf dem Gebiet Elektroakustische Musik, komponierte aber auch für Instrumente (mit Tonband).

Bodin hat als Komponist und Organisator dazu beigetragen, diese Musikart in Schweden zu etablieren. Seine wichtigsten Stücke sind: Toccata (1969), das mixed-media-Stück Clouds (1971-76), For Jon (1977), Solely für Sopran und Band (1979) und Epilogue (1979).

JOHN CAGE

Geb. 1912 in Los Angeles als Sohn des technischen Erfinders John Milton Cage.

1928

Abschlussprüfung der Los Angeles High School mit der höchsten Punktzahl, die jemals in der Geschichte dieser Schule erreicht wurde. 2 Jahre Studium am Pomona College in Claremont (Kalifornien). Erste Gedichte.

1933

Studiert auf Anraten Henry Cowells bei Adolphe Weiss in New York Harmonielehre und Kontrapunkt, um sich auf das bereits beabsichtigte Studium bei Arnold Schönberg vorzubereiten. Studiert gleichzeitig moderne, orientalische und populäre Musik bei Henry Cowell an der New School for Social Research in New York.

1938

Erhält von Lou Harrison einen Lehrauftrag bei den Sommerkursen des Mills College in Kalifornien, wo er László Moholy-Nagy kennenlernt.

1939

Übersiedlung nach San Francisco. Schlagzeugkonzerte mit Lou Harrison. Sozialarbeit mit Kindern im Auftrag der Work Progress Administration, einer staatlichen Stelle zur Untersuchung von Arbeitsbedingungen und zur Arbeitsbeschaffung für Arbeitslose.

1941

Cage wird von Moholy-Nagy als Professor für experimentelle Musik an die Chicago School of Design berufen. Zugleich Begleiter der Tanzklasse von Katherine Manning. Realisiert im Auftrag der CBS ("Columbia Workshop") zusammen mit Kenneth Patchen eine Radio-Show "The City wears a Slouch Hat" (Die Stadt trägt einen Schlapphut): eine 250-seitige Partitur aus Klangeffekten, welche die tatsächlichen Geräusche einer Stadt nachahmen.

1942

Cage zieht nach New York. Er wohnt dort zuerst bei Max Ernst und Peggy Guggenheim, wo er Piet Mondrian, Andre Breton, Virgil Thomson und Marcel Duchamp kennenlernt, dann bei Jean Erdman, wo er seinen späteren Lebensgefährten Merce Cunningham zum ersten Mal trifft.

1943

Konzert im Museum of Modern Art (7. Februar) – das erste in der Reihe von Cages New Yorker Konzerten und Vorträgen, die seinen Ruhm (zunächst nur in Avantgarde-Kreisen) zu begründen beginnen.

1948

Lehrtätigkeit am Black Mountain College in North Carolina. Cage organisiert dort ein Satie-Festival und hält eine Rede über Beethoven, die einen ungeheuren Skandal bewirkt.

1949

Preis der Academy of Art and Letters (1.000 Dollar) für "die Erweiterung der Grenzen der musikalischen Kunst durch das präparierte Klavier", Stipendium der Guggenheim-Stiftung (2.400 Dollar). Er verwendet das Geld, um mit Merce Cunningham eine Europa-Tournee zu unternehmen.

Er lernt in Paris Serge Nigg und Pierre Boulez kennen. Fortsetzung seiner Studien über Satie.

1956-58

Professor an der New School of Social Research. in New York. Unter seinen Schülern: George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow, Jackson MacLow.

1958-59

Mailand: arbeitet vier Monate an der elektronischen Realisation seines Fontana Mix im Studio di Fonologia della Radio-Televisione Italiana. Konzertierte zusammen mit Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Teresa Rampazzi und H.-K. Metzger in zahlreichen italienischen Städten.

Lässt sich in fünf Folgen des italienischen Fernsehquiz "Lascia o raddoppia" (Alles oder nichts) über Pilze befragen und hält bis zum Schluss durch: er gewinnt 6 Millionen Lire und verwendet das Geld dafür, der Merce Cunningham Dance Company einen Autobus zu kaufen.

1959-60

Drei Kurse an der New School for Social Research in New York über: 1. Pilzbestimmung; 2. Musik von Virgil Thomson; 3. Experimentelles Kornponieren.

1963

Im Frühjahr erregt ein Konzert, das er in Zagreb gibt, Skandal. Im Pocket Theatre spielt und leitet er die erste vollständige Aufführung - Dauer: 18 Stunden - der Vexations von Erik Satie: diese Komposition besteht aus der 840-maligen Wiederholung desselben Stücks.

1964

Von den Reaktionen erschreckt, die die Verwendung immer lauterer Klänge in seinen letzten Werken hervorruft, befragt Cage das I-Ging, ob er so fortfahren solle. Das Orakel bescheidet ihn: ja, er möge auf diese Weise "Freude und Umsturz" verbreiten. Welttournee mit der Merce Cunningham Dance Company.

1965

Präsident der Cunningham Dance Foundation und Direktor der Foundation for Contemporary Performing Arts.

1966

Museum Event mit David Tudor, Gordon Mumma und der Merce Cunningham Dance Company im Hof und auf den Dächern der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence.

1967

"Composer in residence" an der University of Cincinnati, Mitglied des Center for Advanced Study an der University of Illinois.

1968

Wahl zum Mitglied des National Institute of Arts and Letters.

MICHEL CHION

geb. 1947 in Creil, Frankreich. Redakteur der Cahiers du Cinéma. Von 1971-76 Mitglied der Groupe de Recherches Musicales. Mitarbeiter des Larousse de la Musique. Komponist, Filmkritiker, Lehrtätigkeit und - von Zeit zu Zeit - Filmemacher.

Er komponierte: Le prisonnier du son (1972); La machine à passer le temps (1972); Requiem (1973); On n'tarrête pas le regret (1975); Tu (1977/81); La Ronde (1982); La tentation de Saint Antoine (1983).

LAURENT CUNIOT

geb. 1957. Nach einem Violinstudium am Konservatorium Reims und in Paris widmete er sich der Komposition und dem Unterricht elektroakustischer Musik und war als Assistent Guy Reibels in dessen Klasse am Konservatorium in Paris tätig.

LASZLO DUBROVAY

geb. 1943 in Budapest, dort Kompositionsstudium an der HfM und Reifeprüfung 1966. Von 1971-72 Repetitor an der Hamburgischen Staatsoper. Während seines Aufenthaltes in Köln (1972-75) studierte er weiter bei Stockhausen Komposition und bei Humpert elektronische Musik. 1975 realisierte er im Elektronischen Studio des WDR eine Auftragskomposition. Seit 1976 lehrt er in seiner Heimatstadt Theorie. Im Herbst 1983 hielt er sich als Gast des DAAD in Berlin auf und arbeitete dort für einen Monat im Elektronischen Studio der TU Berlin.

DENIS DUFOUR

wurde 1953 in Lyon geboren. Mitglied von GRM seit 1976. Zusammen mit Laurent Cuniot und Yann Geslin 1977 Mitbegründer des Trio Instrumental Electroacoustique TM +. Seit 1980 Professor für Komposition elektroakustischer Musik am Nationalkonservatorium von Lyon.

Dufour hat Instrumental- und Vokalmusik geschrieben und natürlich "Musiques acousmatiques", u. a. Bocalise kleine Suite, Bocalise große Suite, Rond de Jambe, Suite en trois mouvements, Entre Dames. Für das Trio Pli de Perversion für Violine und Synthesizer, Reve Lisse für Violine und zwei Synthesizer.

ROLF ENSTRÖM

geb. 1951, studierte Musikwissenschaft und Philosophie und ist Komponist elektronischer Musik und von Multimediatücken. Er ist Dozent für elektronische Komposition an der HfM und im EMS in Stockholm. Wichtigste Stücke: Sequence in Blue, MYR (ausgewählt für ISCM 1979, aufgeführt auch in Berlin - TU Lichthof), Directions (bei Inventionen '82), Brotstykke, Final Curses (Auftrag vom Schwedischen Rundfunk) und Fractal.

HERBERT FÖRSCH-TENGE

geb. 1951, studierte Schlagzeug, Komposition und Elektronik in Würzburg und Stuttgart. Seit 1981 wohnhaft in Hamburg, wo auch die neue Arbeit für das Projekt Percussion Road entstand.

BILL FONTANA

geb. 1947 in Cleveland / Ohio, lebt in Kalifornien. Studierte Philosophie in Cleveland und New York (1965-1970), Musik und Komposition bei Louis Lande und Phil Corner (1967-70).

Er ist vor allem durch seine Klangskulpturen (sound sculptures) bekannt geworden. Er hat sich damit beschäftigt, die Geräusche der Natur und der Umwelt zu erforschen und versucht, geeignete künstlerische Medien als Ausdrucks- und Wiedergabemöglichkeiten für diese natürlichen musikalischen Formen zu finden. Er sammelt alltägliche Geräusche - von Nebelhörnern, Vögeln, Zügen, Brücken, Flugzeugen und der Meeresbrandung, vom Straßenverkehr, Wind, Stimmen, fallenden Steinen - und präsentiert sie live an Orten, wo sie für ein Publikum zugänglich sind, z.B. in Galerien. Alle Klangskulpturen von Fontana geben die Geräusche unbearbeitet wieder; so wie ein Fotograf die visuelle Identität im Bild festhält, so fängt Fontana die authentischen Geräusche in seinen Installationen ein.

Die wichtigsten Punkte der letzten Jahre waren solche Installationen unter freiem Himmel, bei denen ein charakteristisches Geräusch der entsprechenden Landschaft von Mikrofonen, die an verschiedenen Punkten angebracht waren, simultan aufgenommen und an einen anderen Ort in eben dieser Landschaft übertragen wurde.

In San Francisco wurde er mit *Landscape with Fog Horns* (Landschaft mit Nebelhörnern) bekannt. Er hatte acht Mikrofonen an strategisch interessanten Punkten am Meer und entlang der Küste montiert, und diese fingen die Geräusche der Nebelhörner ein und übertrugen sie ins Fort Mason Center, wo sich das Publikum befand.

In der Installation *Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge* zum 100. Geburtstag der Brooklyn Bridge wurden empfindliche Mikrofone unter der Oberfläche der Fahrbahn angebracht; sie nahmen die singenden Geräusche auf, die von der vibrierenden Metallstruktur der Brücke erzeugt wurden, wenn Autos darüber fuhren. Über Telefonleitungen wurde das "Singen" der Brücke an Lautsprechern am World Trade Center übertragen. - Mit dem An- und Abschwellen des Autoverkehrs auf der Brücke veränderten sich die Geräusche ständig. - Eine audiovisuelle Studie dieser Tonskulptur war parallel dazu im Brooklyn Museum zu betrachten.

Bill Fontana stellt seit 1978 in Australien, Europa und den USA aus, veröffentlichte 5 Schallplatten und entwarf folgende Sound Sculptures:

- Sound Sculpture with Resonators: Kiribilli Wharf, Sydney, 1976
- Standing Wave Sculpture, 1977
- Prince Alfred Bridge, Melbourne, 1978
- Motion through Space as a Way of Changing Pitch, Melbourne, 1978
- Space between Sounds, San Francisco, 1978
- Sound Surroundings, San Francisco, 1979
- Sound Recycling Sculpture, Berlin und Paris, 1980
- Flight Paths out to Sea, Newport, 1980
- Oscillating Steel Grids along the Cincinnati Covington Suspension Bridge, Cincinnati, 1980
- Incoming Wavefronts Meeting a Shape of Land over Time, San Diego, 1980
- Landscape Sculpture with Fog Horns, San Francisco, 1981
- Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings, Oakland, 1982
- Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge, New York, 1983

Bill Fontana ist z.Zt. Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

YANN GESLIN

geb. 1953. Violinstudium, anschließend Klavierstudium. Kompositionsstudium für elektroakustische Musik am Konservatorium in Paris. Mathematik und Informatik am CNAM und Computer-Komposition in den USA.

Neben seinen pädagogischen und kompositorischen Arbeiten bemüht er sich um Erweiterung der technischen Möglichkeiten des Trios bezüglich neuer Synthesemodelle und der Verbindung von Instrument und Synthesizer.

ANDERS HILLBORG

geb. 1954, studierte an der HfM Stockholm Komposition bei Gunnar Bucht und Pär Lindgren (elektroakustische Komposition). Er ist einer der jüngsten schwedischen Komponisten auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik und produzierte bisher zwei Stücke: Rite of Passage (1982) und eine Musik zu Strindbergs "Gespenstsonate", deren eigenständige Ouvertüre Kamaloka (1983) ist.

MICHIKO HIRAYAMA

geboren in Tokio, wo sie auch ihr musikalisches Studium an der Kunsthochschule absolvierte und bald mit klassischem Repertoire auftrat. Ihr Erfolg in Japan ermöglichte bald Konzerte auch in Europa, wo sie ihre Gesangsausbildung in Meisterklassen vervollständigte (Rom, Siena, Salzburg).

Seit 1960 hat sie sich hauptsächlich der zeitgenössischen Musik zugewendet und eng mit Komponisten der Avantgarde zusammengearbeitet; mehr als 100 Kompositionen sind ihr gewidmet (viele in Hinsicht auf ihren großen Stimmumfang), die sie in Musikzentren der Welt zur Uraufführung brachte. Viele Rundfunkanstalten in Europa und USA sowie Decca und CRI haben mit ihr produziert.

Frau Hirayama war bereits Gast bei Inventionen '83.

SUKHI KANG

geb. 1934 in Seoul, Korea. Er studierte an der Fachschule und Musikhochschule der Nationaluniversität Seoul, an den Musikhochschulen in Hannover und Berlin sowie an der Technischen Universität Berlin. Seit 1969 organisiert er Festivals für Neue Musik in Seoul. 1970 erhielt er einen Auftrag der EXP0/70 in Osaka. Er ist Gründer und Leiter des in Seoul jährlich stattfindenden Panmusicfestivals, Musikredakteur der Kulturzeitschrift SPACE und Vorsitzender der Koreanischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). 1975-1980 unterrichtete Kang an der Nationaluniversität Seoul Komposition, Instrumentation und Analyse der Neuen Musik. 1980-82 Aufenthalt in Europa, zunächst in Köln, dann als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin. Seitdem auch künstlerischer Mitarbeiter des Elektronischen Studios der TU Berlin. Er schrieb Auftragswerke für den Westdeutschen Rundfunk (Bronzezeit), die Berliner Festwochen (Mega Melos), die Flötenakademie Tokio (Man-Pa) und für die IGNM-Weltmusiktage 1982 (Mutatio perpetua). Seit Sommersemester 1982 ist Sukhi Kang Professor für Komposition an der Nationaluniversität Seoul.

ZYGMUNT KRAUZE

geb. 1938 in Warschau . Studium an der Staatlichen Musikhochschule Warschau. Komposition bei Kazimierz Sikorski, Klavier bei Maria Wilkomirska. 1966-67 Studium bei Nadia Boulanger in Paris. Gewann den ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs der Gaudeamus Stiftung als Interpret zeitgenössischer Musik. Konzertierte als Solist in Europa und den USA. 1963 gründete er den Warsaw Music Workshop. 1970-71 unterrichtete er Klavier an der Cleveland State University. 1973 lebte er als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin. Lehrtätigkeit an den Internationalen Sommerkursen in Darmstadt, an den Musikakademien Stockholm und Basel und an verschiedenen amerikanischen Universitäten. 1971-80 war er Mitglied der Programmkommission des "Warschauer Herbstes" und 1980-83 Präsident der polnischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Seit 1982 lebt Z. Krause in Paris und ist musikalischer Berater am IRCAM im Centre Pompidou.

JACQUES LEJEUNE

geb. 1940 in Talence. Seit 1969 Mitglied der Groupe de Recherches Musicales. Nahm am pädagogischen Aktivitäten teil. Hat viel für das Theater und Ballett komponiert. Zu seinen konzertanten Werken zählen:

- D'une multitude en fête, 1969
- Petite Suite Geodes , 1970
- Teratologos, 1971
- Cri, chronique d'une rêverie , 1972
- Oedipe Underground, mit Text und projizierten Zeichnungen von Yak Rivais, 1973
- Parages, 1974
- Fantasmies, 1975
- Paysaginaire No. 1 und No. 2 (Flöte und Tonband, Percussion und Tonband), 1976/77
- Entre Terre et Ciel, 1980
- Symphonie au Bord d'un Paysage, 1981
- Symphonie Romantique, 1983
- L' Invitation au Depart, 1983

FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

geb. 1935. Klavier- und Musikwissenschaftsstudium. Mitbegründer von GRM 1958. Dozent für Kunstgeschichte, später Professor für Literatur und Musikanalyse in Paris (1968).

Wichtigste Werke: Prélude , Volumes, Rituel d'oubli, Rambaramb, Korwar.

IVO MALEC

geb. 1925 in Zagreb, Jugoslawien, Studium an der Universität und der Musikakademie. Erster Preis für Komposition und Auszeichnung der Stadt Zagreb. Seit 1953 regelmäßige Aufenthalte in Paris und Begegnung mit Pierre Schaeffer, "seinem einzigen und wahren Meister". Mitarbeit bei der Groupe de Musique Concrète , 1959 endgültige Übersiedlung nach Paris. Seit Gründung des Service de la Recherche am O.R.T.F. 1960 war Malec - neben seiner Tätigkeit als freier Komponist - sowohl hier als auch als Mitglied der Groupe de Recherches Musicales aktiv, vor allem auf dem Gebiet der Vermittlung (Ausstellung experimenteller Musik, musikalische "Journées-Rencontres", "Cycle Acousmatique" etc.).

1982 - bereits ein fünftes Mal - erhielten Plattenaufnahmen von Malec Auszeichnungen (Académie Charles Gros und Académie du Disque Français) .

Ivo Malec ist seit 1972 Professor für Komposition am Conservatoire National Supérieur Paris und hat seitdem auch seine Dirigententätigkeit wiederaufgenommen. Die Kompositionen von Ivo Malec bewegen sich in zwei Richtungen, zum einen ist es die Musiques Concrète , die elektroakustische und Computer-Musik, zum anderen schreibt er für Orchester, Stimmen und Instrumente. Und, so im Petit Larousse, "ihm gelang die Synthese von traditioneller und elektroakustischer musikalischer Technik". Zu seinen elektroakustischen Werken zählen

für Instrument/Stimme + Tonband: Tutti (1962), Cantate pour elle (1966), Lumina (1968);
für Tonband: Dahovi 1 und 2 (1961), Luminetudes (1968), Triola oder Symphonie pour moi-même (1978), Recitativo (1980), Carillon Choral (1981), Week-end (1982).

RICARDO MANDOLINI

1950 in Buenos Aires geboren. Erhielt seine musikalische Ausbildung (Komposition, Cello und Elektronische Musik) in Argentinien. 1978 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und Arbeit in verschiedenen Studios Europas (HfM Köln, IPEM Gent, TU Berlin).

1982 erhielt er ein Stipendium des EMS Stockholm. Im Jahre 1983 arbeitete er im Phonetischen Institut der Universität Köln, in der HfM Köln, TU Berlin, IPEM Gent, EMS Stockholm , GMEB Bourges und beendete auch sein Studium an der HfM Köln mit der künstlerischen Abschlussprüfung.

Mandolini errang mehrere internationale Preise für seine elektroakustischen Werke.

ALAN MARKS

wurde 1949 in Chicago, USA, geboren. Er studierte bei Irwin Freundlich an der Juilliard School of Music in New York und später bei Leon Fleisher und Benjamin Kaplan.

Seit Jahren spielt er viele erfolgreiche Rezitals in den USA und Mexico und konzertiert mit bekannten Orchestern in New York, Cincinnati, Indianapolis, St. Louis, Buffalo, Hartford und Mexico City. Der Kammermusiker Marks musizierte beim Marlboro- und Santa Fe Music Festival, mit den Harvard Chamber Players, mit Speculum Musicae und dem Concord String Quartet, mit dem er auch gemeinsam bei Nonesuch Records seine erste Schallplatte mit Kammermusik einspielte. Die erste Soloschallplatte erschien mit Werken von Boulez, Chávez und Sessions. 1979 wurde Marks Preisträger beim 1. Geza Anda Wettbewerb in Zürich.

Ende 1980 wurde West-Berlin die Wahlheimat des Künstlers. Ohne seine Karriere in den USA zu vernachlässigen, konnte er auch hier in kurzer Zeit mit zahlreichen Funkaufnahmen und erfolgreichen Solo- und Orchesterkonzerten Aufmerksamkeit und Anerkennung erlangen, so auch bei den Inventionen '83.

Zur Zeit produziert eine englische Schallplattenfirma mit Alan Marks eine Compact Disc Reihe.

PHILIPPE MION

geb. 1956. Autodidaktisches Studium der klassischen Musik. 1974 erster Kontakt mit GRM. 1976-77 Studium elektroakustischer Musik am C.N.S.M. Paris, 1977 Assistent von Guy Reibel. Beteiligung an den Aktivitäten von GRM vor allem im Bereich der Ausbildung und Vermittlung, u.a. mit J. Lejeune im Théâtre Présent , im Atelier d' Initiation à la Musique Electroacoustique im Rahmen der Ateliers de Voisinage der Stadt Paris.

Tonbandstücke: Etude frénétique , Grossier personnage, Suite fauve, L'image éconduite.
Stücke für Synthesizertrio: Méditations, Trio esquisses ouvertes.

JAN W. MORTHENSON

geb. 1940. ist einer der prominentesten Komponisten und Musikwissenschaftler in Schweden. Er studierte bei Runar Mangs und Ingvar Lidholm. Morthenson komponierte sowohl elektroakustische Musik als auch Instrumental-, besonders Orchestermusik. Sein *Neutron Star* (1968) war das erste Stück Computermusik überhaupt in Schweden. Von seinen Werken seien genannt: *Morendo* für Orchester, *Attacca* für Blasensemble und Tonband (1982), *Intimi* für Bassklarinette, Fagott und Tonband (1978). Morthenson war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

MICHAEL OBST

geb. 1955, absolvierte das Schulmusikstudium 1973-78 in Mainz und studierte 1977-82 Klavier bei Alfons Kontarsky, später bei Aloys Kontarsky in Köln und schloss dieses Studium mit dem Konzertexamen ab.

Michael Obst war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und ist seit 1981 als Pianist Mitglied des Ensemble modern der Jungen Deutschen Philharmonie.

Vorwiegend mit zeitgenössischer Musik tritt er im Kölner Raum als Pianist auf.

1981 2. Preis für *metal drop music* beim Internationalen Wettbewerb für Elektronische Musik in Bourges, Frankreich.

1982 3. Preis für *Ye-Na-Je* beim Internationalen Wettbewerb für Elektronische Musik 'Luigi Russolo' in Varese, Italien.

1983 1. Preis für *Inside* in Bourges.

TETSUYA OMURA

wurde 1951 in Kagoshima/Japan geboren. Er studierte Komposition in Tokio (bei Kobashi), Wien und in Berlin (bei Isang Yun). 1982 erhielt er Preise von Gaudeamus und Hitzacker. Er lebt jetzt wieder in Japan.

GRACIELA PARASKEVAIDIS

geb. 1940 in Buenos Aires. Ausbildung in Argentinien als Musiklehrerin (Hauptfach Klavier) und Komponistin. 1964-67 Musikkritikerin der "Tribuna Musical". Seit 1963 hält sie regelmäßig Vorträge in Argentinien über Neue Musik. Mitorganisatorin der Lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik.

1968, 1971 und 1979 DAAD-Stipendiatin in Freiburg; hält sich zur Zeit in Berlin als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD auf.

BERNARD PARMEGIANI

wurde 1927 in Paris geboren. Verließ 1959 den Fernsehsender und trat GRM bei, um Klänge, für deren Ausstrahlung er verantwortlich war, nun selber zu komponieren. Seine musikalischen Untersuchungen beginnen 1963-64 mit *Violostries*, 1966 entsteht *Jazzex*. Ihm folgen zwei Werke, die in der Geschichte elektroakustischer Musik einen Meilenstein setzten: *L'Instant Mobile* und *Capture Ephemere* (1965-68). Zahlreiche Aufträge für Filmmusiken weckten seine Neugierde, der Beziehung von Bild und Ton nachzugehen. Die wichtigsten Werke sind: *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphee 1 et 2* (1971); *Plain souffle* (1972); *Divine comedie* (1971/72); *Be natura sonorum* (1974/75); *Dedans - dehors* (1976); *Des mots et des sons* (1977); *Mess - Media Sons* (1978/79); *L'echo du miroir* (1981); *Tuba Raga et Tuba-Ci, Tuba-La* (1982); *Lumière noire* (1982/83).

ROLAND PFRENGLE

geb. 1945, lebt in Berlin. Studierte Tonmeister und Komposition (bei Heinz-Friedrich Hartig, Isang Yun und Frank-Michael Beyer an der HfM in Berlin). 1968 Gründung der Gruppe *No Set*. 1974/75 DAAD-Stipendium für Holland; 1977/78 Villa Massimo in Rom. 1971-78 Mitglied der *Gruppe Neue Musik Berlin*. 1982 Förderungspreis Berlin. Sporadisch Vortrags- und Seminartätigkeit. Aufführungen und Konzerte in Europa und den USA. Intermediäre Arbeiten, hierbei Einfluss von Kybernetik und Musikpsychologie. Seit 1967 Beschäftigung mit elektronischer Musik, seit 1979 speziell mit der Verknüpfung von mechanischen Instrumenten und Computer. Schrieb Kammermusik, Orchestermusik, elektronische Musik und ein Musiktheaterstück für ein Opernhaus. Eigenes kleines Experimentalstudio in Berlin.

GUY REIBEL

geb. 1936 in Strasbourg, Frankreich. Seit 1963 Mitglied der *Groupe de Recherches Musicales*. Professor für Elektroakustische Komposition am Konservatorium Paris. Gemeinsam mit François Delalande initiierte er eine Reihe musikalisch-pädagogischer Aktivitäten speziell für Schulen und nahm sich vor allem der Erforschung musikalischer Spielformen, vokaler und instrumentaler Art, in Bezug zur Körpersprache an. In Radio France etablierte er eine Abteilung, die "Concert Lectures" mit J. C. Penneret produziert. Von 1981 bis 1983 leitete er zusammen mit René Koering die Radioabteilung France Musique. Elektroakustische Werke u.a.: *Signal sur bruit*, *5 Etudes aux modulations*, *Franges du signe*, *Granulation-sillage*, *Variations en etotle*, *Vertiges*, *Suite pour Edgar Poe*.

DIRK REITH

geb. 1947, studierte Komposition an der Musikhochschule Rheinland / Robert-Schumann-Institut Düsseldorf bei Milko Kelemen. Parallel Toningenieurstudium. Von 1974-75 studierte er Computer-Komposition am Institute of Sonologie der Universität Utrecht bei Gottfried Michael Koenig. Im Jahre 1975 begann er mit dem Aufbau des Elektronischen Studios an der Folkwang Hochschule Essen und der Erarbeitung eines speziellen Studiengangs Elektronische Komposition. Dirk Reith ist Professor für Komposition an der Folkwang Hochschule Essen und künstlerischer Leiter des Elektronischen Studios der Hochschule.

PIERRE SCHAEFFER

wurde 1910 in Nancy, Frankreich, geboren. Bekannt als Begründer der "Musique Concrète" und Spezialist für Kommunikationsmedien (mass media). Seine musikalischen Entdeckungen (1948), seine langjährige Mitarbeit an der Radiodiffusion Télévision Française (1935-1974) erlaubten es ihm, technische und ästhetische Aspekte hinter sich zu lassen und sich mehr mit der politisch-sozialen Rolle der Kommunikationsmedien in der heutigen Gesellschaft zu beschäftigen.

Als Musiker aus Familientradition, Ingenieur am P.T.T. nach Absolvierung des Polytechnikums, aber auch als Autor und Komponist, war er Begründer und Initiator "unmöglicher und notwendiger" Institutionen wie dem Studio d'Essai (1943), dem Service de la Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (1953) und dem Service de la Recherche (1960). Etwas "konkreter" oder "experimenteller" war die Gründung der Groupe de Recherche Musicales, deren Mitglied er bis 1960 war.

1976 wurde er mit dem Grand Prix für Komposition von der SACEM ausgezeichnet.

MARTIN SCHULZ

geb. 1955, nach dem Abitur Studium an der HfM Köln, Schlagzeug bei C. Caskel, Klavier bei E. Grimm und "Neues Musiktheater" bei M. Kagel. Errang 1978 den 2. Preis beim Bundeshochschulwettbewerb und den Förderpreis der HfM Köln. Dort vorübergehend Assistent des Seminars für Neue Musik. Seit 1980 Lehrbeauftragter an der Universität Köln; seit 1982 Dozent an der Folkwang Hochschule Essen.

Mitwirkung bei Uraufführungen von Stockhausen und Kagel innerhalb Europas. Trat auch bei Inventionen '82 und '83 auf.

JEAN SCHWARZ

geb. 1939 in Frankreich. Seit 1945 Ingenieur CNRS in der musikethnologischen Abteilung des Musée de L'Homme Paris. Seit 1969 Mitglied der Groupe de Recherches Musicales. Professur am Konservatorium Edgar Varèse de Gennevilliers seit 1979.

THOMAS SEELIG / STEFAN TIEDJE

studieren seit 1979 an der TU Berlin. Seit 2 Jahren arbeiten sie selbständig im Elektronischen Studio der TUB.

Die Gruppe SONDE

1975 kam Mario Bertoncini als Gastprofessor für Elektronische Musik an die McGill Universität in Montreal. Nach seinem Entschluss, ein weiteres Jahr in Kanada zu bleiben, setzte er sich für ein Forschungszentrum für "Musical Design" ein, in dem interessierte Komponisten, Künstler und Techniker zusammen arbeiten sollten. Ziel war es, praktische und taktile Aufführungsinstrumente zu entwerfen, die in real-time natürlichen Schall nutzen.

Bertoncini, der schon in Berlin Erfahrungen mit seinen "Harfen" gemacht hatte, war ein Fürsprecher der für musikalische Gestaltung angewandten Technik, jedoch ein Gegner jeder Aufführung ohne Ausführende, bei der die direkte Kommunikation zwischen den Künstlern und dem Publikum verloren geht. Während seiner Kurse 1975/76 konstituierte sich schließlich eine Künstlergruppe, die sich 1978 den Namen Sonde gab.

Die Gruppe beschäftigt sich mit folgenden vier Bereichen:

1. **Forschung:** Bei Beginn eines Stücks hat man eine Idee über irgendeinen Klang, der nicht unbedingt durch Manipulation traditioneller Instrumente zur Verfügung steht. Der nächste Schritt ist, dass man verschiedenste Materialien (Metall, Glas, Wasser, usw.) auf Möglichkeiten akustischer Effekte (Schwingungsformen von Stäben, Chladnische Figuren, äolische Wirkung usw.) hin untersucht, um Klänge sowohl zu produzieren als auch einer direkten musikalischen Kontrolle zu unterziehen. Dies ist eine logische Fortentwicklung von Bestrebungen im 19. und 20. Jahrhundert, die Klangwelt des musikalischen Universums zu entdecken. Natürlich führen diese musikalischen Erkundungen zur Einbeziehung anderer Medien (Bildhauerei, Theater, Audio-Vision usw.) und Technologien (Metallverarbeitung, Akustik usw.)
2. **Konstruktion/Gestaltung:** Mitglieder der Gruppe bauen / gestalten nun die Klangerzeuger, die aus den Untersuchungsergebnissen resultieren (z.B. Stahlplatten, Summ-Trommeln, Hydroglocken). Aber diese Klangerzeuger sind keine "Instrumente", sondern jedes einzelne enthält lediglich das Material des Musikstückes. Der Gebrauch rein elektronischer Klangsynthese ist generell ausgeschlossen; jedoch wird eine elektronische Weiterverarbeitung (Verstärkung, Filterung, Ringmodulation) häufig angewandt.
3. **Improvisation/Komposition:** Entsprechend ihrer allmählich erworbenen Ästhetik, ist für die Gruppe Improvisation weder eine völlig freie Form noch Einschränkung des Ausdrucks, sondern vielmehr ein sehr spezifizierter Kompositionsprozess, der einmal für die Ausschöpfung des ganzen Potentials der neuen Klangerzeuger notwendig ist und auch spontanes Verhalten ermöglicht. Daher wurden einige Techniken und Regeln postuliert: Vermeidung von periodischen Vorgängen, von tonalen Zusammenhängen und von traditionellen Formkonzepten (Wiederholungen z.B.). Die Improvisationstechnik führt zum fortschreitenden Aufbau von Klangmustern, die während des Spielens entdeckt und bei der Aufführung benutzt werden. Daher wird eine Folge von nicht wiederkehrenden Farbbereichen und Strukturen angestrebt, die die Eigenschaft von Richtungslosigkeit inne haben. Die Vorliebe der Gruppe für Improvisation schließt allerdings den Gebrauch von Partituren aller Art nicht aus.
4. **Aufführung:** Endresultat aller Arbeit ist, mit der Aufführung so viele Zuhörer wie möglich zu erreichen. Es gibt ein weites Feld neuer Aufführungstechniken (Raumklang, Bewegungen, Lautsprecherplatzierung, Lichteffekte, Publikum Einbeziehung usw.). Weiter wird die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Gruppen und Institutionen auf diesem Gebiet angestrebt.

RICHARD TEITELBAUM

1939 in New York geboren, arbeitete nach seinem Musik- und Kompositionsstudium an der Yale University Mitte der sechziger Jahre in Italien während zweier Jahre unter Luigi Nono und Goffredo Petrassi vorwiegend im Bereich der Neuen Musik. Mit einem der ersten Prototypen des Moog-Synthesizers, den er mit nach Italien nahm, spielte Teitelbaum mit der bekannten Gruppe Musica Elettronica Viva (u.a. auch mit den Jazzmusikern Karl Berger und Steve Lacy). Vor allem interessierten ihn damals auch Möglichkeiten, organische Signale des menschlichen Körpers, Hirnströme, den Herzschlag und Atem über den Synthesizer zu "orchestrieren". Zurück in den USA gründete Teitelbaum mit Musikern aus Japan, Korea, Java, Indien und Ghana 1970 die World Band, ein Versuch, nicht nur elektronische und diverse "exotische" Instrumente zu kombinieren, sondern in spontanen Kollektivimprovisationen auch Elemente der verschiedenen Musikkulturen miteinander zu verbinden und zu verarbeiten. Seit den siebziger Jahren aber spielt Richard Teitelbaum immer wieder auch mit renommierten Jazzmusikern, so dem Geiger Leroy Jenkins, dem Posaunisten George Lewis und - vor allem - mit dem Komponisten und Multi-Instrumentalisten Anthony Braxton.

TRIO INSTRUMENTAL ELECTROACOUSTIQUE TM+

Das Trio, 1977 von Laurent Cuniot, Denis Dufour und Yann Geslin gegründet, hat sich die Interpretation elektroakustischer Musik zur Aufgabe gesetzt. Insbesondere werden Werke, die im Studio entstanden und die eine spezielle Wiedergabe durch Lautsprecher - Spezialität der Gruppe - erfordern, aufgeführt. Aufführung von Werken für traditionelle Instrumente, die elektroakustisch transformiert werden. Entwicklung des improvisierten Spiels mit allen möglichen Klangquellen.

Das Trio TM+ hat an zahlreichen Festivals teilgenommen. Viele Werke wurden speziell für das Trio komponiert - selbstverständlich auch von den Mitgliedern des Trios selbst.

THOMAS UNGVARY

geb. 1936 in Südungarn. Er studierte zunächst einige Instrumentalfächer und war 1957-1967 Mitglied der Ungarischen Philharmonie als Kontrabassist, wendete sich später aber mehr dem Dirigieren zu: Studium am Mozarteum Salzburg, Diplomabschluss. Nach seiner Übersiedelung nach Schweden 1970 hatte er Erfolge bei mehreren Wettbewerben für Dirigenten. Gleichzeitig interessierte er sich immer mehr für die Computermusik-Komposition und nahm die Gelegenheit wahr, im EMS Computer auf Musik anzuwenden. Seit der Entstehung des ersten Computerstückes 1972 hat Ungvary mit zahlreichen weiteren Kompositionen internationale Anerkennung gefunden.

Heute lehrt er Computermusik am EMS Stockholm und hält zahlreiche Workshops und Seminare sowohl in Europa als auch in den USA über Computer und Musik, Musiksprachen, Mensch-Maschine-Kommunikation, realtime-Synthese, interaktive Software. Von ihm entwickelte Sprachen: COTEST, CHOR, MCH, PLDATB.

Ungvarys *Alkonel 2* wurde bei Inventionen'82 aufgeführt.

YOSHIMASA WADA

geb. 1943 in Kyoto, Japan, studierte von 1963-1967 an der Kyoto University of Fine Arts - B.A. 1967. In den späten 60er und frühen 70er Jahren beteiligte er sich an der Fluxus-Bewegung und studierte Komposition, Gesang, Tablaspiel bei La Monte Young, Pandit Pran Nath, Kocherlakoto Paramij- Yoti, ferner elektronische Musik bei John Watts, mazedonische Gesangspraxis bei Carol Freeman, Dudelsackspiel bei James McIntosh und Nancy Crutcher.

Seit 1972 Konzerte und Performances (u.a. in Zusammenarbeit mit Nam June Paik, Charlotte Moorman, Alison Knowles, Liz Phillips, Merce Cunningham Dance Company) in New York, Exeter, Berlin (Festwochen 1976, Für Augen und Ohren 1980), Düsseldorf, Paris (Festival d'Autonome 1980), Gent, San Francisco, Oakland, Washington D.C. (New Music America 1983).

Seit 1978 experimentiert Wada vorwiegend mit selbstgebaute Blasinstrumenten (überdimensionale tibetanische Hörner, Alphörner, Dudelsäcke) – zum Teil kombiniert mit anderen Instrumenten und Elektronik – in komponierten und improvisierten Arbeiten. Er lebt seit 1968 in New York City; zur Zeit ist er Gast des Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

WARSAW MUSIC WORKSHOP

wurde 1963 von Zygmunt Krauze gegründet. Nach den ersten Jahren enger Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio Radio Warschau und anfänglich wechselnder Besetzung besteht die Gruppe seit 1967 aus den Musikern Czeslaw Palkowski (Klarinette), Edward Borowiak (Posaune), Witold Galazka (Cello) und

Zygmunt Krauze (Klavier und Leiter des Ensembles). Sie arbeiten in direktem Kontakt mit polnischen und ausländischen Komponisten zusammen, der zu mehr als 120 Kompositionen führte, die für den Workshop geschrieben wurden. Neben zahlreichen Konzerten in Polen ist das Ensemble in vielen europäischen Ländern aufgetreten, hat Radio- und Schallplattenaufnahmen gemacht.

WARSAW PERCUSSION GROUP

mit den Spielern Stanislaw Halat, Bogdan Lanks, Stanislaw Proska, Hubert Rutkowski, Stanislaw Skoczynski und Barbara Urbaniak. Wurde 1977 gegründet. Erster öffentlicher Erfolg in einem TV-Film 1978 (Maurice Ohanas "Choreographic Etudes"), 1979 erste Teilnahme am "Warschauer Herbst" und erste Schallplattenproduktion für Polski Nagrania. Die Gruppe wirkte in Musiktheaterstücken mit und spielt auch Jazz und Unterhaltungsmusik.

IANNIS XENAKIS

geboren 1922 als Sohn griechischer Eltern in Rumänien. Absolvierte ein ingenieurwissenschaftliches Studium am Polytechnikum Athen. Wurde als Widerstandskämpfer im 2. Weltkrieg gefangen genommen und zum Tode verurteilt. 1947 Flucht nach Frankreich. Seit 1965 französischer Staatsbürger. 12 Jahre lang Mitarbeiter von Le Corbusier. Studierte Komposition bei H. Scherchen, O. Messiaen, D. Milhaud. Er wurde Vertreter der "stochastischen" und "symbolischen" Musik, die die Wahrscheinlichkeitsrechnung und Mengenlehre auf die instrumentale und elektronische Musik anwendet. Gründer und Direktor des *Centre d' Etudes de Mathematique et Automatique Musicales* (CEMAMu) in Paris, Dozent an amerikanischen Universitäten, Professor an der Sorbonne. Schrieb über 75 Kompositionen für verschiedene (alle) Medien. Unter den elektroakustischen Werken sind zu nennen:

Diamorphoses (1957), *Orient-Occident* (1960), *Bohor* (1962), *Hibiki-Hana-Ma* (12-spurig, verteilt auf 800 Lautsprecher, 1970), *Mycenae-Alpha* (erstes Stück auf dem grafik-orientierten Computersystem UPIC des CEMAMu, 1978), *Die Legende von Er* (Musik für DIATOPE, 1978, aufgeführt wie auch *Bohor* in Inventionen '82), *Pour La Paix* (Computermusik mit Chor und Sprechern, 1982).

Iannis Xenakis war 1962/63 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.