

INVENTIONEN '85

TU-GEBÄUDE

Tageskarten: DM 10,-
Vorverkauf:
Akademie der Künste
daadgalerie
Abendkasse

Akademie der Künste
Hanseatenweg 10
1000 Berlin 21
U-Bahn Hansaplatz
S-Bahn Bellevue

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

Fahrverbindungen
Bus 12, 71, 90
U-Bahn Voltastraße
S-Bahn Humboldtthain

Veranstalter:
Akademie der Künste
Berliner Künstlerprogramm
des DAAD
Technische Universität Berlin

DONNERSTAG
Juan
ALLI
Roland
PFRENC
mit Achil

SONNTAG 3. Februar
17.00 Maryanne
AMAC
Richard

20.00 mit Lewis, Posad
RAECKE-RA

SAMSTAG 2. Februar
20.00 Jean-Claude
JULIUS Akustische Insta
ELOY Wiederholung vom 1. Febr

FREITAG 1. Februar
20.00 Jean-Claude
ELOY YO-IN mit Ranta, Schlagzeug

DONNERSTAG 20.00
BERTONCINI Mario
SCHNEBEL Dieter
31. Januar
20.00
Einführung
Variaciones
und Elektron

ACKERSTRASSE

17.00 Martin
Elektroakustische Musik aus
Werke von Harrison, Jones, Montague, D. Smalley, R. Smalley
Joel
CHADABE James
SONNTAG 10. Februar
Wiederholung vom 9. Februar

20.00
SAMSTAG 9. Februar
mit Sparnaay, Klarinette · Vos, Marimba · Willemstein, Stimme
und seine Schüler
Installation mit Klangobjekten
LEEUEW
17.00 Ton de
RICHES
mit Evans, Tuba · Uitti, Cello
Wallace, Flügelhorn
FULKERSON Tim
SOUSTER

20.00 Martin
FREITAG 8. Februar
Brown, Dubrovay, Kang/Hein, Mandolini, Röder,
Rudnik, Sceremeta, Vaggione, Viñao
RICHES
20.00 John
SAMSTAG 9. Februar

20.00 Helmut W.
ERDMANN
s, Klavier · Erdmann, Flöte · Schulz, Schlagzeug
STÄBLER
21.30
SAMSTAG 9. Februar
mit Blum, Flöte · Persson/Scholz, Klavierduo · Taube, Violoncello
CAGE Helmut
STOCKHAUSEN Iannis
LACHENMANN
XENAKIS

20.00 Akustische Installation
e · Ranta, Schlagzeug
REITELBAUM
QUINTA DUO
MITTWOCH 6. Februar
Cristobal
HALFFTER
20.00 Gerald
MONTAG 4. Februar
Jolyon
BRETtingham-SMITH
Warsaw Percussion Group · Beate Gabriela Schmitt, Flöte
HUMEL Earle
BROWN Friedhelm
YUN Isang
DÖHL mit Blum/Kassner, Flöten · Persson/Scholz, Klavierduo
GAUSSIN Allain

20.00
REITAG 1. Februar
und Leitung
in Instrumente
HALFFTER
WORKSHOPS
in der Akademie der Künste
am
3. Februar, 11–12.30 Uhr
4. und 5. Februar, 9–10.30 Uhr
und 11–12.30 Uhr
6. Februar 9–10.30 Uhr
mit dem Experimentalstudio
der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
und
James Fulkerson mit „Fields & Traces“

R KUNSTE

INVENTIONEN'85 und SPRACHEN DER KÜNSTE II

Elektroakustische und instrumentale Musik

TU-Gebäude Ackerstraße

Akademie der Künste

31.1. bis 10.2.1985

Veranstalter

Akademie der Künste
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin

Programmgestaltung und Organisation

für die Sprachen der Künste:

Eberhard Blum / Nele Hertling / Gerald Humel / Marion Ziemann

für die Inventionen:

Ingrid Beirer / Folkmar Hein / Helga Retzer †

Programmheft

Redaktion: Klaus Ebbeke
Programmsatz: Angelika Zierer
Umschlag: Ott & Stein

Technik Inventionen

Folkmar Hein / Matthias Kirschke / Christian Melzer / Frank Schlender
Bernd Schönhaar / Thomas Seelig / Thorsten Selinger / Stefan Tiedje

Unterstützung durch:

Amerikahaus
British Council
C. Bechstein
Foundation Gaudeamus
Hansa Studio
Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
ICC Berlin

INHALTSVERZEICHNIS

			Seite	
			Programmbuch	PDF
Do	31.1.	20.00 Uhr Ackerstr.	1	1
Fr	1.2.	20.00 Uhr Akademie	3	3
		20.00 Uhr Ackerstr.	5	5
Sa	2.2.	18.00 Uhr Ackerstr.	11	9
		20.00 Uhr Ackerstr.	19	16
So Mi	3.2. bis 6.2.	Workshop H.P. Haller Akademie	20	17
So	3.2.	17.00 Uhr Ackerstr.	21	18
		18.00 Uhr Ackerstr.	25	21
		20.00 Uhr Ackerstr.	29	25
Mo	4.2.	20.00 Uhr Akademie	33	28
Mi	6.2.	20.00 Uhr Akademie	41	33
Do	7.2.	20.00 Uhr Ackerstr.	47	37
Fr	8.2.	20.00 Uhr Ackerstr.	53	41
Sa	9.2.	17.00 Uhr Ackerstr.	67	49
		20.00 Uhr Ackerstr.	73	53
		21.30 Uhr Akademie	77	57
So	10.2.	17.00 Uhr Ackerstr.	82	60
		17.30 Uhr Ackerstr.	83	61
		20.00 Uhr Ackerstr.	89	65
Eberhard Blum		Sprachen der Künste	96	70
Folkmar Hein		Bemerkungen zu den INVENTIONEN	98	71
Martin Supper		Elektronische Musik in Holland	100	72
Tim Souster		Elektroakustische Musik in Großbritannien	106	76
Klaus Ebbeke		Eine Überlegung zur Rolle des Schlagzeugs in unserem Jahrhundert	108	78
Biographien A - Z			117	83-94



Donnerstag, 31.1.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Winde - Wellen - Stimmen - Gesten

Dieter Schnebel Klavierstimme (glossolalie 61)

Mario Bertoncini Pagine per Dieter (1985) (**UA**)

Dieter Schnebel GEDANKENGÄNGE (1983/84)
Meditation für Stimme mit Hand und Fuß

Mario Bertoncini Venti (1982)
(Ausschnitt)

Mario Bertoncini
Klavier, Harfe, Marimbaphon, Pauke, Synthesizer

Dieter Schnebel
Klavier, Synthesizer

Stefan Tiedje
Technik

"Klavierstimme" ist ein Teil aus "glossolalie 61" - was Zungenreden bedeutet, also losgelassene Sprache, und solche wird dann Musik. Umgekehrt werden instrumentale Aktionen quasi sprechend, reden nicht nur von Musik, zudem auch vom Alltag. Also bekommt das Klavier mit seinen mannigfachen Nebeninstrumenten eine - freilich etwas brüchige - Stimme.

"Gedankengänge" - neuerdings entstanden - ist eine Klang- und Sprachkomposition zum Nachdenken. In einem Klangraum ertönen Sätze, die sich von Mal zu Mal geringfügig verändern. Gesten zeichnen Symbole, Gänge bedeuten Annäherung und Entfernung. Was wir hören und sehen, sind Gedanken, Klänge und Zeichen über unser Werden, Vergehen und Sein – als Einzelne, als Gruppe, als Gesellschaft. Also Gedanken-Gänge mit und in Tönen und Bildern.

Dieter Schnebel

Freitag, 1.2.1985
20.00 Uhr Akademie

Cristobal Halffter Variaciones sobre la resonancia de un grito
(Variationen über den Widerhall eines Schreis) (1976/77)
für 11 Instrumente, Tonband und Live Elektronik

Karen Rockwell, Harald Fricke, Dirk Altmann
Klarinette

Wolfram Arndt, Ulrich Dittmar, Jörg Gerhart
Posaune

Daniel Raabe, Ulrike Rüben, Corinna Schmitz
Cello

Ursula Meyer
Klavier

Jeffrey Burns
Cembalo/Orgel

Einführung und Leitung: Cristobal Halffter

Das Konzert findet in Koproduktion mit der Heinrich-Strobel Stiftung des Südwestfunks statt.

Elektronische Realisation:

Experimentalstudio der HeinrichStrobel-Stiftung des Südwestfunks e.V., Freiburg

Klangregie: Hans Peter Haller

CHRISTOBAL HALFFTER: VARIACIONES SOBRE LA RESONANCIA DE UN GRITO

Die Instrumente müssen durch Lautsprecher so verstärkt werden, dass die Hörer den Ton immer gleichzeitig direkt und verstärkt vernehmen können. Das Tonband kann als zusätzliches Instrument betrachtet werden, wobei sich der Einsatz nach den dynamischen Angaben, die auf der Partitur stehen, richten muss.

Das Werk wurde zwischen Oktober 1976 und Januar 1977 für die Donaueschinger Festspiele geschrieben. Es wurde im Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung Freiburg unter der technischen Leitung von H. P. Haller hergestellt.

Bei dieser Komposition handelt es sich um ein Werk, bei dem ein Instrumentalensemble, bestehend aus elektronischer Orgel, Cembalo, Klavier, drei Klarinetten sowie je drei Posaunen und Violoncelli, sich teilweise mit einer im Studio aufgenommenen Bandaufzeichnung vermengt, aber auch im Gegensatz dazu steht. Während des ganzen Werkes erklingt die Studioaufzeichnung: eine Klangstruktur, die über verschiedene Lautsprechersysteme, im ganzen Raum verteilt, den Zuhörer förmlich "umkreist" und dabei stetigen dynamischen Variationen unterworfen ist. Zu seinem Werk sagt Halffter selbst: *"Ich glaube, dass alle Schreie, die der Mensch seit Urzeiten - auf Grund von Angst, Ungerechtigkeit und Schmerz, den ihm seine 'Brüder' antaten - ausgestoßen hat, irgendwo erfasst werden müssen. Es ist das wie eine weitere Sphäre, die unsere Welt umgibt. Ich wollte dieser Sphäre einen Klang entnehmen, um ihm meinen eigenen Schrei einzufügen."*

Genial verwirklichte Halffter diese Idee in seiner Komposition: "Die Sphäre, die uns umgibt" - die ständig den Raum umkreisende Klangstruktur - das Ensemble steht mittendrin in diesem entnommenen Schrei, den eigenen Schrei variierend, mit dem Versuch, den kontinuierlichen Tonbandklang verändern zu wollen oder sich ihm anzupassen.

Das Werk ist Harry Halbreich gewidmet.

Freitag, 1.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Jean-Claude Eloy

Yo-In (1981)
Musik für ein imaginäres Ritual

Michael W. Ranta
Schlagzeug

Jean-Claude Eloy
Klangregie

Gerald Lafosse
Lichtregie

JEAN-CLAUDE ELOY: YO-IN

"Yo-In" ist ein japanisches Wort, das "Widerhall, Klang, Harmonie" bedeutet. Das ist der einfachste Sinn. Zum Beispiel meint "Yo-In" den Klang einer Glocke. Oder auch (wie im Falle der Komposition) den Klang eines (Perkussions-) Instruments, insbesondere den eines Metallinstruments. Aber der Sinn dieses Wortes erweitert sich, wenn sich der Begriff von "Erinnerung, Vergangenheit" damit verbindet. Dabei handelt es sich um ein früher Erlebtes, das mit dem gegenwärtigen Erlebnis einen harmonischen Widerhall erzeugt.

In dem Buch "A hundred things Japanese" erläutert Walt J. Kleinedler : "Für den Japaner, der einigermaßen gebildet ist, ist das Wort Yo-In sehr bezeichnend. Buchstäblich bedeutet das Wort soviel wie 'Schwingung, Widerhall' ... Im übertragenen Sinne meint das Wort, dass ein Erlebtes die Phantasie anregt und im Geist einen Impuls (eine Gedankenverbindung) erzeugt, die positiver Art ist ... Man sagt von einer Situation, dass sie Yo-In enthalte, wenn sie einen gewissen Grad von transzendtem Erleben ermöglicht."

Die ersten Skizzen zu "Yo-In" entstanden im Sommer 1979 während eines Aufenthaltes in Tokio. Ursprünglich sollte das Stück eine simple Synchronisation zwischen dem Live-Spiel einer japanischen Schlagzeugin und einem begleitenden Tonband sein. Doch im Laufe der Arbeit hat sich die anfängliche Konzeption beträchtlich gewandelt.

Grundsätzlich konnte ich zwei Feststellungen treffen:

1. Die übergroße Zahl der Schlaginstrumente in der zeitgenössischen westlichen Musik stammt aus nicht-europäischen Kulturen (Asien, Mittlerer Osten, Afrika); abgesehen von dem Sonderfall Indonesien entwickeln sich diese Instrumente nur sehr selten zu regelrechten Klaviaturen, die melodische Kontrapunkte ermöglichen. In vielen Fällen werden diese Instrumente einzeln (oder in Zweier- und Dreiergruppen) eingesetzt. Oft ist der Klang derart komplex, dass die Hauptschwingung - wo sie nicht ganz fehlt - kaum wahrgenommen werden kann. Die Instrumente stehen also im Widerspruch zu einem Großteil der Konzeptionen, auf die sich die westliche Musik gründet, die nur durch die Kombination (tonal, seriell usw.) präziser Schwingungsfrequenzen die Möglichkeit von "Musik" sieht. Daher die gegenwärtige Tendenz im Westen, Schlaginstrumente mit chromatischen Klaviaturen herstellen zu wollen. Sicherlich sind diese Entwicklungen interessant, doch sie stehen oft im Widerspruch zu der tieferen Natur dieser Instrumente.
2. Da die Perkussionsinstrumente häufig Einzelobjekte sind, werden sie also in ihrem Ursprungsland in der Form gelegentlicher Punktierungen gebraucht, sei es im Verlaufe eines im eigentlichen Sinne musikalischen Dialogs zwischen anderen Instrumenten, sei es im Rahmen eines Kults, einer Zeremonie usw.

Die Rezeption des Schlagzeugs im Westen scheint mir mit mehreren Problemen konfrontiert. Einerseits sind die Perkussionisten des 20. Jahrhunderts ein wenig das Gegenstück zu den Klaviervirtuososen des 19. Jahrhunderts und lieben es wie diese, ihr Publikum durch die Vorführung schwindelerregender Kunststücke zu beeindrucken ... Andererseits verhindert das Fehlen von Klaviaturen und genügend kontrollierten Tonleitern die Konstruktion eines im westlichen Sinne musikalischen Dialogs und trägt dazu bei, jene Tendenz zum möglichst raschen Schlagen auf alle Instrumente zu verstärken, das oft den Gebrauch des Schlagzeugs in der zeitgenössischen Musik kennzeichnet.

In Yo-In wollte ich, abgesehen von einigen Instrumenten, die sich besonders für Virtuosenkünste eignen (Vibraphon, Marimba), dem Schlagzeug seinen punktierenden Charakter in einem Dialog - der hier durch das Tonband zustande kommt - wiedergeben. Doch hier ist jede Punktierung eine Art Intervention geworden (im Extremfall: ein einziger Schlag auf einem einzigen Instrument kann

genügen!). Dabei wird die visuelle Komponente nicht völlig ausgeschlossen und manchmal auf eine psychodramatische Konnotation hingewirkt. Diese Interventionen zeichnen sich im geeigneten Augenblick dem fortlaufenden elektronischen Muster ein und erlauben es, die ursprüngliche Klangfarbe des jeweiligen Instruments zu erkennen, wenn es – nach zahlreichen Umwandlungsverfahren im Studio - im Band verwendet wird. Unter dem fortlaufenden elektronischen Muster verstehe ich das Gesamtprodukt des Bandes, wobei ebenso elektronische wie konkrete Materialien zur Anwendung kommen (insbesondere vorgefertigte Klangaufnahmen von Schlaginstrumenten).

Hierauf beziehen sich die oben zitierten Bedeutungen des Wortes "Yo-In". Der Widerhall mit seinen Harmonien ist natürlich derjenige, der zwischen dem Live-Ton und dem Tonband entsteht. Der psychische Widerhall der Erinnerung ist vor allem jener, den der Komponist erlebt, und der für ihn heraufbeschworen wird durch die verschiedenen verwendeten Materialien.

Da "Yo-In" einen beträchtlichen Umfang (vier Akte) hat, gewinnen darin die Interventionen des Perkussionisten - obwohl nicht theatralischer Art - die Funktion regelrechter Szenen einer imaginären Oper. Jeder Akt kann als ein Ritual betrachtet werden, wenngleich hinsichtlich dieses Wortes, das relativiert werden muss, eine gewisse Vorsicht geboten ist.

In "La musique et la transe" von Gilbert Rouget werden die Dinge deutlich zurechtgerückt: trotz ihrer unbestreitbaren und mitunter sehr intensiven psychisch-emotionalen Wirkungen kann die Musik nicht für sich allein die Trance eines Ergriffenen auslösen; innerhalb des Rituals ist sie nur eine von mehreren Komponenten. Das Ritual ist nur dann in vollem Sinne gegeben, wenn es sich einem genügend starken und etablierten sozialen oder religiösen Gewebe, einer bestimmten Gesellschaft, in einem bestimmten historischen Augenblick einfügt. Das Ritual ist also bei "Yo-In" ein imaginäres Ritual.

Einige Anhaltspunkte für die Gesamtkonstruktion:

1. Akt: Anruf - Anflehrungsritual

- Introdution (konkrete Geräusche, hauptsächlich Schiffssirenen)
- Moment I Anruf: Rin (Kin) - Kashiwade-Bewegung
- Moment II Abgestimmte Geräuschscheiben - Kwong-Wong-Lek - chinesische Zimbeln
- Moment II
 - a. Aufzug
 - b. Flehgesang - großer Kin (oder Ching) - vorher und nachher Anruf der Kins
 - c. Aufnahme (Wiederaufnahme der Introdution).

Die Kins und Rins in Japan und Ching in China sind Tempelglocken. Man stellt sie umgekehrt auf ein Kissen. Kwong-WongLek: kleine hängende Gongs aus Thailand in Thailändischer Tonleiter.

Der Flehgesang, eine Art großer widerhallender, melodischer Chor, entsteht mittels zahlreicher spezieller elektronischer Behandlungen, ausgehend von einem einzigen mitgeschnittenen Schiffssirenenton. Daher am Ende die Einführung dieser Sirene, die die Einheit mit dem Anfang herstellt.

2. Akt: Vereinigungs- (oder Aufnahme-, Integrations-) Ritual

- Maschinen (Arbeit von Hand auf Holz und Metall)

- Klaviatur (Vibraphon), Röhrenglocken und Zimbelstern
- Natur, Holzinstrumente: Bambusrohre, kleine Tempelblocks, Angklung, afrikanische Vogelstimmen, Kulintan
- Pak, Marimba

(Was dem Gedanken der Vereinigung zugrunde liegt, ist natürlich das akustische Zusammentreffen zwischen den abwechselnden Geräuschen von Maschinen - mitgeschnitten in Fabriken - elektronischen Klängen und den Klängen der Natur. Kulintan: ein kleiner Gamelan von den Philippinen; Pak: koreanisches Holzinstrument.)

3. Akt: Meditation - Betrachtungs-{Kontemplations-)Ritual

- abermals diese Spannung, entfernt (koreanische Gongs)
- Gedicht "Das Windglöckchen" (japanisch):
 "Sein ganzer Körper gleicht einem Mund aufgehängt im leeren Raum
 Es fragt all die verschiedenen Winde nicht woher sie kommen
 Es singt Hannya ebenfalls für all die anderen
 Tchi tsun tschon rlin tchi tsun tchin."
 Gefolgt von einem Haiku von Basho.
 Dazu ein solistisches Intermezzo mit Chinka, Schellenbaum, Chinka-Baum.
- Unterwegs zur Befriedung, mit Gan-sa-dhan und Chinka.

(Die für die Realisation verwendeten Instrumente waren: ein Baum mit tibetanischen Rasseln und ein Baum mit chinesischen Glöckchen. Gan-sa-dhan: aufgehängte Metallplatten aus Burma / Thailand; Chinka: tibetanische Rasseln.)

4. Akt: Befreiungsritual (Exorzismus) - Feier (Gedächtnisritual oder Hommage)

- Teil I: Introduction (das Explosionsgeräusch ist das einer Atomexplosion; das lange Grave-Continuo wurde vom Nachhall dieser Explosion realisiert)
- Teil II:
 - a. Folderschrei
 - b. Hohn auf den Unterdrücker (mit zahlreichen Fell-Instrumenten auf dem Band, auf dem Podium chinesische Hwa-guTamtam)
- Teil III:
 - a. Hommage auf den Widerstands-Märtyrer
 - b. Abschied, Aufschweben
- Zurück zum Anfang des 1. Aktes: Anruf (er bleibt ohne Antwort).

(Bei diesem letzten Ritual ist vorgesehen, dass der Hohn auf den Unterdrücker und die Hommage auf den Widerstands-Märtyrer sich vor rein symbolischen Gestalten oder Bildern abspielen. Aber es ist ebenso vorgesehen, diesen beiden Charakteren bestimmtere Züge zu geben, abhängig von der Aktualität, wenn diese solche Menschen ins Licht rückt.)

Jean-Claude Eloy

Samstag, 2.2.1985
18.00 Uhr Ackerstr.

Julius

Konzert und Eröffnung der Installation

Die Installation ist an den Konzerttagen (3., 7., 8., 9. und 10. Februar sowie nach Vereinbarung) jeweils 2 Stunden vor Konzertbeginn zugänglich.

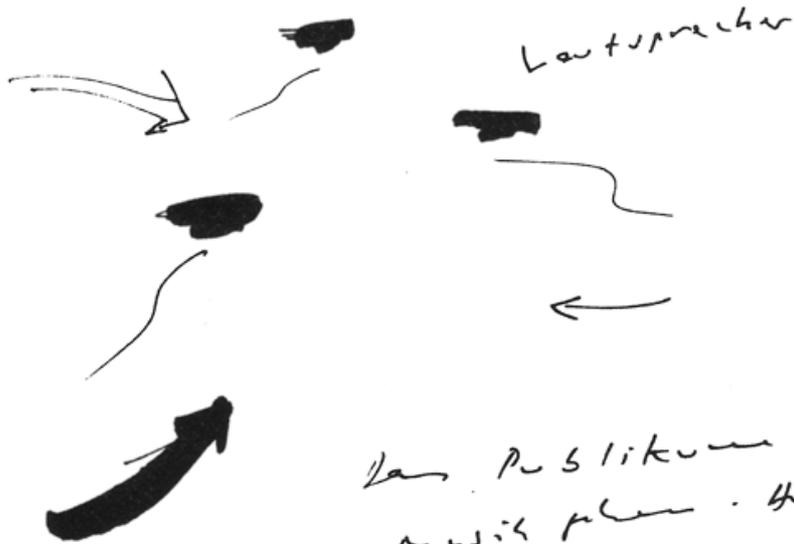
Wandering herd
and were Ebene



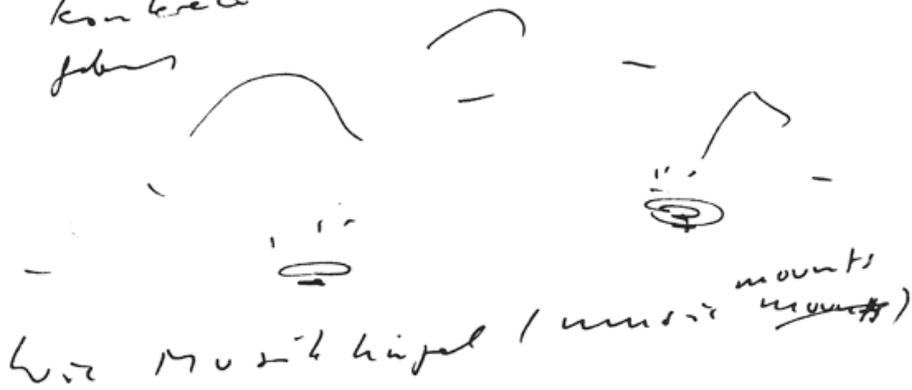
On

Must for the
Landscape..

Kleine Lautsprecher werden
 im Raum verteilt.
 Man hört eine Musik vorne
 weiter weg und hinten



Das Publikum kann
 durch die Musik hören. In
 einigen Stellen wird es eine
 konkretere Musikalität
 geben



Wird es bestimmte Musik

finden



Cello klänge

Vielleicht
einige

ein kurzes Cellostück für
oder ganz andere Klänge, Töne
- einen Wert (!) hören

es kommt darauf an,

wo man sich

befindet ...

2-11-1-1885

JULIUS: ERÖFFNUNG DER INSTALLATION

Wanderung durch
eine weite Ebene

Musik für eine
Landschaft

Kleine Lautsprecher werden
im Raum verteilt
Man hört eine Musik v o r n
weiter weg und hinten

Lautsprecher

Das Publikum kann
durch die Musik gehen. An
einigen Stellen wird es eine
konkrete Musiksituation
geben

Wie Musikhügel (music mounts)

wird es bestimmte Musik
finden

Vielleicht einige C e l l o klänge gar
oder ganz andere Klänge, Töne
- einen Walzer (!) hören

es kommt darauf an,
wo man sich
befindet ...

Julius 1985

Dem bildenden Künstler öffnet sich ein anderer Blick auf die akustische Welt als dem Musiker, der von Kind auf gewöhnt ist, das, was er hört, in Musik und ein Übriges einzuteilen, das der Eigenschaft Musik entbehrt. Dem bildenden Künstler jedoch mag diese Kategorisierung immer fraglich erschienen sein, und schon am Anfang unseres Jahrhunderts hatte sich ja der Wunsch geregt, alles, was hörbar war, in eine große Komposition einzubeziehen.

In einer frühen Arbeit schafft Julius die Musik zu einer Foto-Installation, bei der er einen Klang gleichsam unter zwei verschiedenen Perspektiven "fotografiert". Er nimmt denselben Klavierton auf zwei verschiedenartige Bandmaterialien auf und mischt diese dann wieder zusammen. Das, was die "musikalische" Eigenschaft bestimmt, ist die Materialität des Trägers, die in unserem abstrahierenden Musikverständnis ja eher *quantité négligiable* ist. Wer wäre je bereit, das Rauschen einer Bandaufnahme oder den Knacker auf einer Schallplatte als Teil des Kunstwerks zu hören?

Julius jedoch hat ein Verhältnis zur klingenden Welt, das man als haptisch kennzeichnen möchte. Das Akustische wird als physische Erscheinung ernst genommen, es soll nicht erst im synthetisierenden Vorgang des musikalischen Hörens zu einem Sinnvollen kategorisiert werden.

Diese Züge kennzeichnen auch Julius' Installation auf den "Inventionen". Der Künstler schafft einen akustisch erfüllten Raum, eine Plastik aus Klang, in die der Hörer sich begeben soll. Wenn man der Beschreibung des Konzepts folgt, so wird man unschwer feststellen, dass der Künstler gleichsam ein klingendes Bild arrangiert, dass er bei der Beschreibung des Geplanten in optischen Kategorien denkt. Auch sein Verhalten rein akustischem Material gegenüber ist von dieser Grundeinstellung bestimmt. Mit den verschiedensten Mitteln werden Klangfolgen hergestellt, auf Tonband festgehalten und dann eingelagert, ähnlich dem Maler vielleicht, der unfertige Bilder in seinem Atelier versammelt. Immer wieder dann arbeitet Julius an diesen Klangfolgen, ändert sie oder kombiniert sie neu, so dass sie sich im Laufe der Zeit von der Kenntnis ihrer Herstellung lösen und zu einem neutralen Material werden, das dann in anderen Installationen eingesetzt werden kann.

Klänge werden bearbeitet, mit Klängen wird modelliert, sie artikulieren Raum. Im Konzept für die hier geplante Installation findet sich noch ein weiteres - überraschendes - Element. Celloklänge werden im Hintergrund des Bildes angeordnet. Sie kommen jedoch nicht vom Band, sondern sollten von einem Cellisten erzeugt werden. Das Cello wird zum Doppelgänger des Komponisten, zur klanglichen Spiegelung seiner selbst, was durchaus auch ein physisches Moment hat, sind Cello und Künstler doch ungefähr gleich groß. Zudem ist das Cello das Instrument, dessen Ton am wenigsten von der Physis eines Spielers geprägt ist. Nicht muss der Spieler Atem holen; noch muss er, um den Ton des Instruments präsent zu halten, ihn beständig repetieren. Das Cello ist in der Lage, "ewig" zu spielen, sich in der Charakteristik den Lautsprechern anzugleichen, die ja auch als Instrumente verstanden werden.

Wahrscheinlich aber wird das Cello erst in eine spätere Version dieser Installation einbezogen werden. Es würde einen neuen Schritt bedeuten, eine zweite Person in den Prozess einzubeziehen, wenngleich auch sie Teil des Arrangements und nicht wirklicher Partner wäre.

Diesmal jedoch wird der Raum noch allein vom Künstler artikuliert. Die Einfachheit des Instrumentariums soll uns nicht täuschen. Es geht nicht um eine "arte povera". Der Künstler hat sich ein ihm gemäßes Werkzeug geschaffen. Der Lautsprecher selber ist ebenso Teil des Gemeinten wie das, was aus ihm ertönt.



Julius. Installation Eindhoven 1984.

Samstag, 2.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.
Wiederholung vom 1.2.

Jean-Claude Eloy

Yo-In (1981)
Musik für ein imaginäres Ritual

Michael W. Ranta
Schlagzeug

Jean-Claude Eloy
Klangregie

Gerald Lafosse
Lichtregie

Sonntag,	3.2.1985	von	11-	12.30 Uhr
Montag ,	4.2.1985	von und	9 - 11-	10.30 Uhr 12.30 Uhr
Dienstag,	5.2.1985	von und	9 - 11-	10.30 Uhr 12.30 Uhr
Mittwoch,	6.2.1985	von	9 -	10.30 Uhr

Clubräume der Akademie

Workshop "Elektronische Klangumformung"

Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V., Experimentalstudio

Instrumentenbauer und Musiker - angeregt durch Komponisten - haben immer wieder versucht, durch neue Materialien und Mechaniken den Klang der Instrumente zu erweitern. Die elektronische Klangumformung setzt diese Entwicklung fort, indem sie auf elektronischem Wege den originalen Instrumental- und Vokalklang verändert. Durch die Gleichzeitigkeit von Original und umgeformtem Klang entsteht die neue Klangerweiterung.

In ca. 1 1/2-stündigen Informationsvorführungen wird Herr Prof. Haller anhand von Klangbeispielen diese neuen Klangmöglichkeiten aufzeigen. Der Zuhörer kann mit dem Mikrofon in der Hand ebenfalls aktiv mitwirken, da alle Geräte live vorgeführt werden.

Zum Abschluss:
James Fulkerson

"Fields & Traces"

Telefonische Anmeldung unbedingt erforderlich:

Tel. 391 10 31, App. 60 oder 23

Sonntag, 3.2.1985
17.00 Uhr Ackerstr.

Maryanne Amacher

The Critical Band (1980/1985)
aus "Music for Sound Joined Rooms"

MARYANNE AMACHER: MUSIC FOR SOUND JOINED ROOMS

Bei der Komposition "Music for Sound Joined Rooms" nutze ich die Architektur eines Gebäudes – das ganze Haus, ein Zimmer oder andere Aspekte des Gebäudes – um Klangstrukturen zu schaffen und so Handlungen mit Szenen und Episoden zu entwickeln, die durch Musik und Ausstattung - projizierte, graphische und Video-Bilder, Beleuchtung, Skulptur, Texte und Möbel - für den jeweiligen Ort und die jeweilige Geschichte dramatisiert werden.

Das Publikum begibt sich in die Welt der Geschichte - betritt die Bühnenbilder. Eine bestimmte Form von Musiktheater wird geschaffen. Ich benutze die architektonischen Momente eines Gebäudes, um musikalische Erfahrungen von hoher Dramatik zu schaffen, die anders nicht zu gewinnen wären. Capp Street House wäre die ideale Umgebung für dieses Stück.

Der Grundgedanke ist es, eine Welt zu schaffen, die dem Publikum, das in sie eintritt, eine vom musikalischen und visuellen Alltagserleben sehr verschiedene Erfahrung vermittelt – eine Atmosphäre, die suggeriert, man gehe in eine kinematographische Naheinstellung und sei Teil der Szene, umgeben von ihrer Musik und ihren Bildern. Hier erscheinen die Klangformen größer als das Leben, oder so klein, dass man sie berühren kann; sie werden weit entfernt empfunden, oder drinnen im Hörer.

In einigen Stücken treiben Klänge durch die Räume, in anderen werden sehr genau Akkorde und Tonalitäten zwischen den Räumen komponiert; in wieder anderen wird eine Klangform für einen bestimmten Raum geschaffen. Die musikalische Form ist dramatisch, der Hörer kann in den Raum hineingehen, und plötzlich dehnt sich der Raum aus, er "lebt" (zwei andere Räume haben zu klingen begonnen) wie ein Organismus.

Mit Raum und seiner bereits existierenden Architektur zu arbeiten ist die einzige Art, in der ich die Erfahrungen herstellen kann, die ich mit meiner Musik vermitteln möchte. Um sie zu verstehen, ist es notwendig, die Werke zu erfahren. Die Musik, die ich aufführe, muss auf die Bühne gebracht werden. Sie muss für jede Situation, in der sie klingen soll, neu inszeniert werden – um in die Raumstruktur, in der sie klingt, eindringen zu können –, um richtig erfahren zu werden. Obwohl ich mich auch bemühe, meine konventionellen Konzerte in dieser Art vorzubereiten, ist es schwierig. "Music for Sound Joined Rooms" ist der beste Ausdruck und die wichtigste Richtung meiner Arbeit.

Maryanne Amacher



Richard Teitelbaum. Digital Music. Konzert in der Ackerstraße. 28.10.1984.

Sonntag, 3.2.1985
18.00 Uhr Ackerstr.

Richard Teitelbaum /
George Lewis

Interlace (1985)

for collaborative music systems
(digital pianos, synthesizers, microcomputers
and human players)

George Lewis
Posaune, Synthesizer, Mikrocomputer

Richard Teitelbaum
Digital Piano System, Synthesizer, Mikrocomputer

RICHARD TEITELBAUM - GEORGE LEWIS: Improvisationen

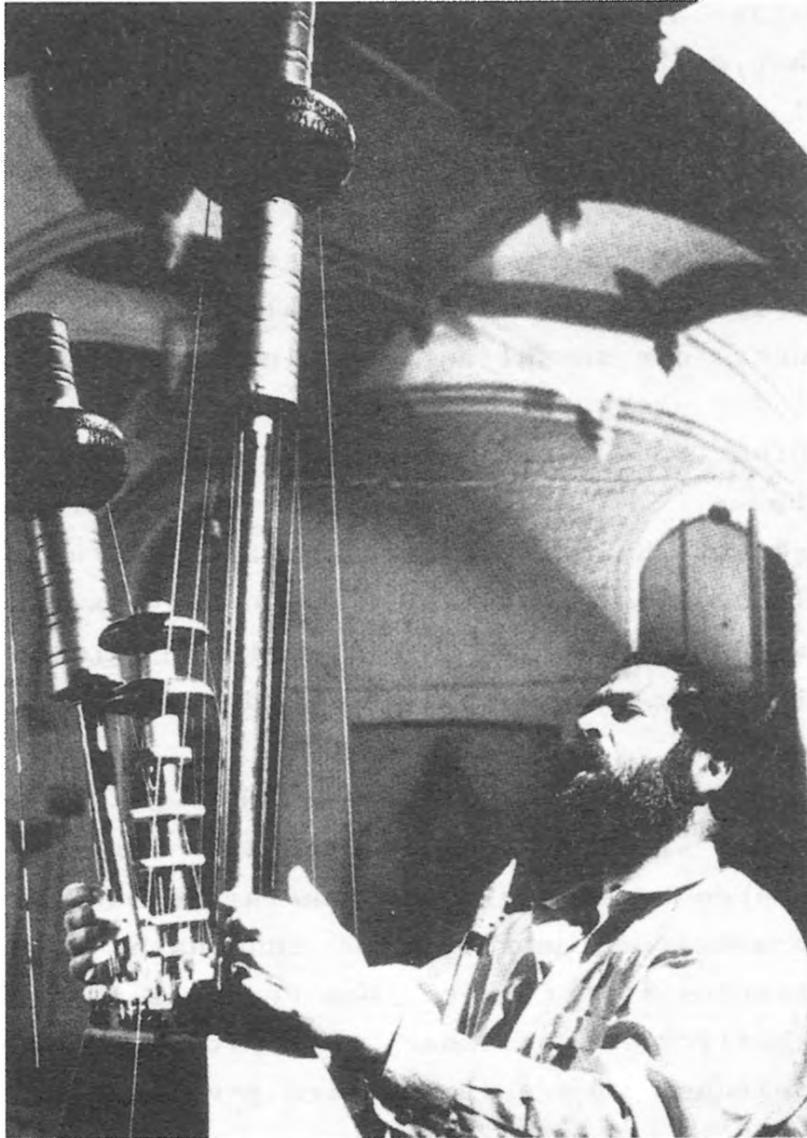
In den letzten Jahren haben Richard Teitelbaum und George Lewis real-zeitige, interaktive Mikro-Computer-Systeme entwickelt. In Teitelbaums "Digital Piano System" wird die auf einem akustischen Klavier gespielte Musik als Information für Tonhöhe, Tondauer und Amplitude abgenommen. Diese musikalischen Daten werden von einer Reihe auswählbarer run-time-Programme verarbeitet und über zwei Marantz-Pianocorder-Vorsatzgeräte auf zwei Konzertflügeln ausgegeben. Die von Mark Bernard entwickelte "Patch Control Language" (PCL) und ein Hochgeschwindigkeits-32-Bit 68000 Prozessor ermöglichen ein breites Spektrum von musikalischen Transformationen in Echtzeit. Diese Sprache besteht aus 30 Software-Modulen, deren jedes eine Gruppe definierter Funktionen aufweist. Ein Track-Modul zum Beispiel besteht aus:

Aufnahme an/aus; Wiedergabe an/aus; Geschwindigkeitsänderung bis zum jeweils Neunfachen, Lauf in die umgekehrte Richtung; Loop. Die Eingabe jedes Moduls kann durch Schalter, Potentiometer oder die Ausgabe eines anderen Modules wie Zähler, Uhr, o.ä. kontrolliert werden.

Das Einzigartige an diesem Computersystem ist die Tatsache, dass sowohl Eingabe als auch Ausgabe allein durch akustische Instrumente (Klaviere) gesteuert werden. Wir arbeiten jetzt daran, dieses System mit einer Möglichkeit zur synthetischen Klangproduktion zu verbinden, indem wir den neuen "Musical Instrument Digital Interface" (MIDI)-Standard benutzen, der die PCL-Software einer großen Anzahl elektronischer Musikapparaturen nutzbar macht.

Wie beim "Digital Piano System" wird die Eingabe bei George Lewis' "Rainbow Family" allein durch ein akustisches Instrument bewerkstelligt; (obwohl die Ausgabe allein aus digital synthetisierten Klängen besteht). Im Gegensatz zu Teitelbaums System jedoch werden nicht die Eingabedaten selber weiterverarbeitet und in einer transformierten Weise wieder ausgegeben, sondern von einem Mikro-Computer analysiert, der dann die Synthesizer instruiert, geeignete Antworten zu spielen. Mr. Lewis hat das System folgendermaßen beschrieben: *"Rainbow Family' ist eine Improvisation für Instrumentalisten und ein angeschlossenes Computer-Netzwerk. Das Netzwerk besteht aus 2 bis 4 Mikro-Computern, die alle als 'Spieler' mit Digitalsynthesizern verbunden sind, die Klänge hervorbringen sollen. Einer der Computer dient auch als zentrales 'Ohr', das Daten erzeugt, die sowohl auf dem einzelnen als auch dem Ensemblespiel der elektronischen und der menschlichen 'Spieler' basieren. Diese Daten werden dann zu allen Computern gesandt. Zu den Faktoren, die diese Analyse berücksichtigt, gehören Geschwindigkeit, rhythmische Komplexität, Ton- und Phrasendynamik, individuelles wie auch Gruppenverhältnis von Klang und Stille, Häufigkeit der Stille, melodische Richtung und bestimmte melodische und rhythmische Bildungen."*

In der jetzigen Form der Zusammenarbeit, die "Interlace (1985)" genannt wird, werden die Daten des einen Spielers sowohl zum anderen Spieler als auch zu ihm selber geleitet, so dass die Verarbeitung und Analyse innerhalb eines einzigen großen Netzwerkes stattfindet. Das Ergebnis dieser Totalität ist nicht gänzlich vorhersehbar, und mit einigen ungewöhnlichen und komischen Interaktionen wird gerechnet.



Hans Karsten Raecke mit einem seiner Instrumente.

Sonntag, 3.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Musik für drei Stunden

Duo Hans Karsten Raecke/Michael Ranta

- | | | | | |
|----|---|----------|---------|---------|
| 1. | Luft-Druck-Zonen | (Raecke) | 1982 | ca. 7' |
| | für Tenor-Zug-Metalluphon mit elektronischer Klangwandlung | | | |
| 2. | Mu 2 | (Ranta) | | ca. 25' |
| 3. | Zu den Quellen | (Raecke) | 1984 | ca. 12' |
| | für Glas-Metall-Dosen-Harfe mit elektronischer Klangwandlung | | | |
| 4. | Biotron | (Raecke) | 1979/80 | 8'30 |
| | Tonbandkomposition
(realisiert im Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks) | | | |
| 5. | So ... ? Ein Warnlied | (Raecke) | 1978/81 | ca. 7' |
| | für Tenor-Bambuphon und Tonband (Synclavier II / Elektronik) | | | |

- | | | | | |
|----|--|----------------|---------|---------|
| 1. | Wassermusik | (Raecke) | 1979 | ca. 5' |
| | für Gummiphon mit und ohne Wasser | | | |
| 2. | Protonenaufgalopp | (Raecke) | 1983/84 | ca. 12' |
| | für Messingblasrohre u. Tonband (Synclavier II / Elektronik) | | | |
| 3. | Technische Landschaft | (Raecke) | 1976 | 11' |
| | Tonbandmontage mit Stimme und Schlagwerk-Improvisation | | | |
| 4. | Zentrum | (Raecke) | 1983 | ca. 15' |
| | für Blas-Metall-Dosen-Harfe und Marimbaphon | | | |
| 5. | Freie Improvisation | Raecke / Ranta | | ca. 40' |
| 6. | Dimmer Piece | (Ranta) | 1974 | 45' |

Hans Karsten Raecke/Michael Ranta
Neukonstruierte Instrumente, Schlagwerk, Elektronik

Zu den Kompositionen von Hans Karsten Raecke

In der Zeit bis 1980, in Berlin/DDR lebend, habe ich ca. 70 einfache und bis an die Grenze des klassischen Instrumentenbaues heranreichende Blasinstrumente und kombinierte Blasinstrumente entwickelt und sie in Konzerten, Rundfunkproduktionen, Hörspielmusiken usw. eingesetzt. Jetzt in der Bundesrepublik bei Heidelberg zu Hause, setze ich diese Arbeit fort.

Sowohl bei Ranta wie bei mir spielt die elektronische Klangerzeugung, gewissermaßen als Gegengewicht zu unserem "biologischen" Instrumentarium, eine wichtige Rolle. In Mu3 von Ranta z.B. wird eine lange elektronische Bandmontage unmerklich durch Schlagwerk-Aktionen auf der Bühne übernommen und solistisch zu Ende geführt. In meinen Stücken "So ... ?" und "Protonenaufgalopp" erfolgt eine elektronische Bandzuspielung mit Material vom Synclavier II. Im Stück "Biotron", 1979 im Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks in Warschau entstanden, dienen 5 meiner Instrumente als Ausgangspunkt für verschiedene Grade elektronischer Klangtransformation (instrumental erkennbar, noch erkennbar, nicht mehr erkennbar); dazu Klänge des großen Moog-Synthesizers. In "Technische Landschaft" werden elektronische Klänge mit "Naturklängen" verbunden; dazu kommt die menschliche Stimme. Darüber hinaus wird in einigen Stücken, auch stellenweise in den Improvisationsteilen, mit Live-Elektronik gearbeitet; im Mittelpunkt steht dabei ein Digital-Delay.

Hans Karsten Raecke

selbstbau-klangerzeuger.

(blasrohr- und saiteninstrumente)

nicht vorgefasste absichten,
 nicht theoretische Vorentscheidungen
 bestimmen den bauvorgang,
 sondern ein natürliches wechselfpiel mit dem material.
 sich überraschen lassen
 durch bauergebnisse
 und darauf aufbauend
 ideen und musikalisches anliegen
 ableiten.
 so sind konstruktion und bau
 gleichzeitig
 improvisatorische- und
 präkompositorische arbeitsvorgänge
 nach unbestimmtheit,
 bzw. geplantem zufall;

HKR

der unbestimmtheit folgt die natur,
 der natur folgt meine körperlichkeit,
 meiner körperlichkeit folgt die handgröße,
 meiner handgröße folgen die griffmöglichkeiten der finger,
 meinen fingern folgen die bohrlöcher im blasrohr-material,
 den bohrlöchern im blasrohr-material folgen die tonhöhen,
 den tonhöhen folgen die zusammenhänge,
 den zusammenhängen folgt die improvisation,

meiner improvisation folgen nach-klang und stille, bleibendes und verlöschendes,
gesichter und gesichtsloses, gestalten und gestaltloses;
dem gestaltlosen zuwider folgt die komposition,
meiner komposition folgt die interpretation,
meiner interpretation folgt das urteil,
dem urteil folgen glanz und elend,
glanz und elend folgen der unbestimmtheit,
der unbestimmtheit folgt die natur.

HRK

MICHAEL RANTA: DIMMER PIECE

"Dimmer Piece" wurde 1974 mit Harmut Geerken in Kabul, Afghanistan, im Rahmen der "Multi-Media Improvisations" des Goethe-Instituts uraufgeführt. Danach folgten weitere Aufführungen in Japan mit Toshi Ichyanagi und Takehisa Kosugi. Die europäische Erstaufführung fand 1980 im Historischen Museum Hannover statt.

"Dimmer Piece" besteht aus einer Partitur für 6 Dimmer (Helligkeitsregler), die ihre genauen Bewegungen im Zeitablauf bestimmt. Dazu improvisieren 1-3 Musiker zu einem Zuspielband. Zur Entstehungszeit von "Dimmer Piece" wollte ich eine direkte Verbindung zwischen Licht (Helligkeitsgrad) und Klang schaffen. Dies war jedoch mit der damaligen Technik nicht möglich (oder zumindest kannte ich keine Möglichkeit). So bestanden die früheren Aufführungen aus Helligkeitsveränderungen und Klängen vom Band sowie live, die nur lose Beziehungen zueinander hatten.

Erst als die Digital-Technik auch Live-Modulation ermöglichte, konnte man Licht mit Klang direkter verbinden: Licht wird in eine Spannung umgewandelt, die dann in Realzeit einen "Harmonizer" steuert - je heller das Licht, desto höher werden die live-gespielten und vom Tonband zugespielten Klänge moduliert.

Michael Ranta

Montag, 4.2.1985
20.00 Uhr Akademie

Warsaw Percussion Group

Iannis Xenakis	Pléiades für 6 Schlagzeuger	(1978)
Allain Gaussin	Colosseo für 6 Schlagzeuger	(1978)
Jolyon Brettingham-Smith	Doors of Perception für 4 Schlagzeuger und Flöte	(1982)

Beate-Gabriela Schmitt Flöte

Warsaw Percussion Group:

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

Leitung bei "Colosseo": Allain Gaussin

IANNIS XENAKIS: PLEIADES

"Pléiades" wurde 1978 im Auftrag der Opéra du Rhin Strasbourg für die Percussions de Strasbourg geschrieben und dort im Rahmen eines Ballettabends uraufgeführt.

Das Titelwort - es bedeutet "viele, mehrere" - habe ich gewählt, weil das Werk für 6 Ausführende bestimmt ist und aus 4 Sätzen besteht.

Die 4 Sätze haben in Übereinstimmung mit den jeweils verwendeten Instrumenten folgende Überschriften:

Mélanges	(Mischungen)
Métaux	(Metallinstrumente)
Claviers	(Klangplatten)
Peaux	(Fellinstrumente)

Vorrang hat hier der Rhythmus, d.h. die zeitliche Anordnung von Ereignissen, die Kombinatorik von Dauern, Lautstärken, Klangfarben. Einzige Quelle dieser Polyrythmik ist die Idee der Periodizität, der Repetition, der Verdopplung, der Wiederkehr, der Kopie, und zwar nach den Gesichtspunkten: Treue, Scheintreue, Untreue.

Ich will ein Beispiel geben: Ein unablässig auf die gleiche Weise wiederholter Schlag ist die getreue Kopie eines rhythmischen Atoms (aber ein antikes Metrum ist bereits ein sich wiederholendes rhythmisches Molekül). Nun bringen kleine Veränderungen in der Anschlagsart eine innere Belebung des Rhythmus mit sich, ohne die Grund-Periodizität darum aufzuheben. Größere und kompliziertere Veränderungen schaffen eine Entstellung, eine Negation der Grund-Periodizität, die bis zur Unkenntlichkeit gehen kann. Noch stärkere, noch kompliziertere Variationen oder - was auf das gleiche hinauslaufen kann - Veränderungen, die durch den Zufall einer besonderen, auf Wahrscheinlichkeitsrechnung beruhenden Anordnung entstehen,

führen zur totalen Arhythmik, zu einer "mengenmäßigen" Wahrnehmung der Klangereignisse, zu Vorstellungen von rhythmisch organisierten Nebelwolken oder Galaxien von Staubwolken aus Schlägen. Überdies schafft die Geschwindigkeit dieser Transformationen neue Ableitungen, die sich mit den vorhergehenden überlagern und in ständig zunehmender Geschwindigkeit einen Wirbel hervorrufen, der den Hörer wie in eine unausweichliche Katastrophe oder in eine aus den Fugen geratene Welt hineinzieht.

In "Pléiades" wird diese Grundidee von der Wiederkehr eines Ereignisses auch in einer anderen Dimension der Musik aufgegriffen: im Tonhöhenbereich. In dieser Dimension ist die europäische, die abendländische Musik seit der griechischen Antike unbeweglich geblieben. Das System der diatonischen Skala regiert noch immer, auch und sogar in jener Musik – zum Beispiel der seriellen –, deren Basis die chromatische Totale ist, aus welcher die Wahl der Einzeltöne hervorgeht. Übrigens würde eine Skala, deren Einheit das Komma, also der kleinstmögliche Tonschritt wäre, an dem "Klima", an den Kraftfeldern melodischer Linien, durchaus nichts ändern. Deshalb habe ich hier einen doppelten Versuch unternommen.

Sein erster Teil bestand – wie auch in meinem Orchesterwerk "Jonchaies" – darin, eine nicht-abendländische Skala aufzustellen, die hinlänglich kraftvoll und charakteristisch sein, aber von diatonischen Instrumenten wie dem Marimbaphon, dem Xylophon, dem Vibraphon sollte gespielt werden können.

Der zweite war, ein neues Metallinstrument bauen zu lassen – ich nenne es "SIXEN" –, das 19 unregelmäßig angeordnete Tonhöhen aus Viertel- und Dritteltönen und deren Vielfachen umfasst. Außerdem durften die 6 Instrumente der Straßburger Schlagzeuger zusammengenommen niemals Unisoni ergeben.

Im ersten Fall konstruierte ich nach vielen Versuchen eine Skala, die überraschenderweise den Tonleitern der griechischen Antike, des Nahen Ostens und Indonesiens nahesteht. Doch wiederholt sich diese Skala im Gegensatz zu den hergebrachten nicht nach einer Oktave, besitzt innere Symmetrien und umfasst nach drei aufeinanderfolgenden Perioden die chromatische Totale.

Iannis Xenakis

ALLAIN GAUSSIN: COLOSSEO

Während meines Aufenthaltes in der Villa Medici (1977-79) in Rom habe ich "Colosseo" komponiert. Das Kolosseum hat mich durch seine außergewöhnlichen Maße, seine elliptische Form und seinen relativ guten Bauzustand nach 19 Jahrhunderten stark beeindruckt.

Um die Vorstellung der Schlachten und Kämpfe, die dort stattfanden, zu vermitteln, war die Benutzung von Schlagzeug unumgänglich. Es handelt sich aber weder um Programm-Musik noch um beschreibende Musik; es ist höchstens eine metaphorische musikalische Heraufbeschwörung.

Was die Behandlung der Instrumente betrifft, so hatte ich vor, klare und reine Klänge zu erzielen, und so arbeite ich im wesentlichen mit Klanggruppen.

Dieses Werk wurde in einem Zug geschrieben; seine 5 Teile gehen - mit Ausnahme des zweiten und dritten Teils - ineinander über.

1. Veränderliche metallische Masse

In diesem Teil spielt die Idee des Kolosseums eine starke Rolle

- einziges Material: Metall - Tam-Tam, Gong, Becken
- gekrümmt geschwungene Schreibweise - elliptische Form des Kolosseums
- Intensität der Nuancen - Spiel des Blutes, Hölle auf Erden

2. Kontrapunkt der Klangplatten

Nebeneinander von drei unterschiedlichen Formen der Musik

- expandierende Harmonie mit 3 Vibraphonen
- Kontrapunkt der Xylorimba und Marimba
- lange Phrasen mit tibetanischen Crotales

3. Brüche

Felle, Pizzicato der Becken

4. Heraufläuten ferner Glocken

5. Ritual

Rhythmische Schauer und Überfülle, komponiert aus wiederholten kurzen Teilen (Hölzer, Metalle) auf dem Hintergrund von veränderlichen Trommelwirbeln.

Allain Gaussin

JOLYON BRETTINGHAM-SMITH: DOORS OF PERCEPTION

"Doors of Perception" entstand 1982 auf besondere Bitte des Ensembles des Philharmonischen Orchesters der Stadt Essen, dem das Stück auch gewidmet ist.

Der Titel bezieht sich auf einen Aphorismus des berühmten englischen visionären Dichters und Malers William Blake (1757-1827) : "*If the doors of perception were cleansed, everything would appear as it is, infinite*". (Könnten wir nur die Türen der Wahrnehmung wirklich reinigen, so würden wir dann alles sehen, wie es wirklich ist: grenzenlos.)

Meistens werden diese "Türen der Wahrnehmung" mit den Augen identifiziert, aber der Spruch Blakes lässt sich natürlich auf alle Sinnesorgane anwenden: mir als Komponisten sind die Ohren z.B. auch ganz wichtig. Und gerade heute haben wir eine gewisse Reinigung unserer Hörkanäle nötig, heute, wo es kaum noch möglich ist, einen Supermarkt oder ein Kaufhaus, eine Kneipe oder ein Restaurant, ein Kino oder ein Verkehrsflugzeug zu betreten, ohne dass die Luft durch irgendwelche berieselnde, nichtssagende Klänge verpestet wird. Aber nicht nur diese teils subtil hinterhältige, teils grobe und fahrlässige Verschmutzung unserer akustischen Umwelt stellt eine Gefahr für unsere "Türen der Wahrnehmung" dar: auch das große, stets noch steigende Geschäft mit der klassischen Musik unserer Vergangenheit droht unsere musikalischen Erwartungen und unser musikalisches Verständnis in eine ganz bestimmte Richtung zu zwingen - eine Richtung, die zwar großartig, schön und wertvoll, aber halt nur eine Richtung ist. Ich will unsere Tradition keineswegs abwerten; ganz im Gegenteil, aber ich möchte doch immer darauf hinweisen, dass sie nicht grenzenlos ist. Links und rechts von der konsequenten mitteleuropäischen Entwicklungslinie liegen ganz unerforschte neue Welten. Diese niemals kennenzulernen - vielleicht nicht einmal flüchtig erblickt zu haben - musste eigentlich für jeden ein kleiner Verlust sein.

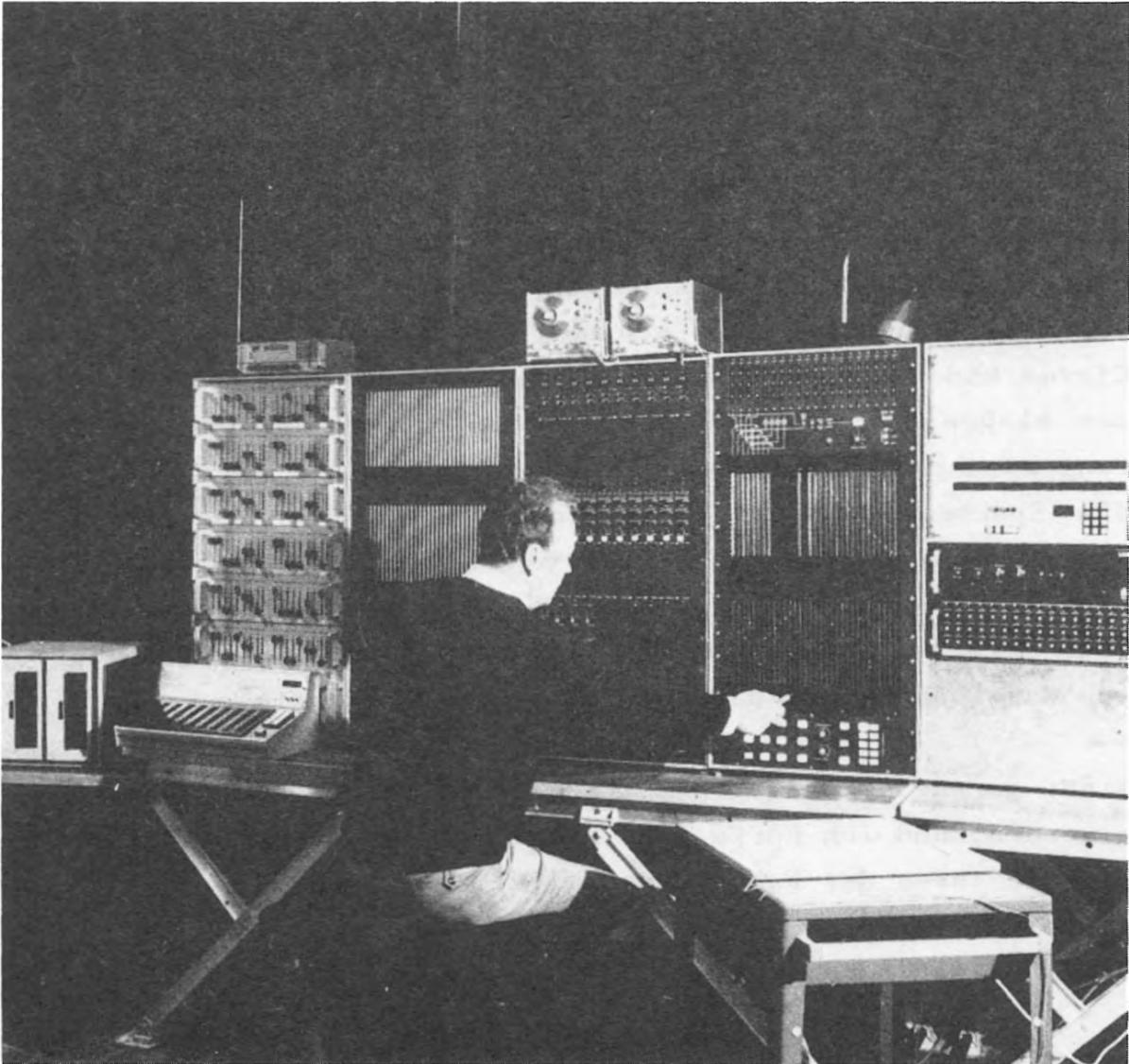
Beim Komponieren allerdings stelle ich immer wieder mit Überraschung (und vielleicht sogar mit einem bisschen Misstrauen) fest, dass bestimmte musikalische Strukturen in unserem Unterbewusstsein so tief liegend eingebettet sind, dass man sie fast archetypisch nennen muss: die musikalischen Prozesse bei z.B. "Doors of Perception" kristallisieren sich scheinbar von allein in Form einer kleinen Symphonie. Das Stück beginnt mit einem energischen "dialektischen" schnellen Teil, der allmählich und fließend in einen lyrischen, harmonischen langsamen Satz übergeht; ein skurriler scherzohafter Teil folgt, und der ganze musikalische Strom mündet in den Versuch einer Synthese – in einen letzten Höhepunkt, der durch die kleine anschließende Koda leise infrage gestellt wird.

Im Gegensatz zur traditionellen europäischen Vorstellung vom musikalischen Ton mit ihrer strengen hierarchischen Einteilung von möglichen und nicht möglichen Klängen zehre ich hier wieder einmal von der Welt der asiatischen Musik, die ich während meiner fruchtbaren Studienjahre bei Isang Yun gründlich kennenlernen konnte.

Die 4 Schlagzeuger fungieren keineswegs als Begleitung für die Soloflöte ; alle Instrumente sind prinzipiell gleichberechtigt, und jedes trägt auf seine Art wesentliche formbildende musikalische Elemente zum Gesamtgeschehen bei; auch solche Instrumente ohne genaue Tonhöhen wie die Holzblöcke, Claves und die verschiedenen Trommeln und Becken werden nie zur bloßen effektvollen Unterstützung irgendwelcher Steigerungen oder als exotisches Kolorit eingesetzt: vielmehr soll das Spektrum unserer denkbaren musikalischen Möglichkeiten erweitert werden, bis es sich von dem rein rhythmischen (der einfache trockene Schlag der Claves) zum rein harmonischen (der gefärbte Atemstrom des Flötisten) erstreckt und alles, was dazwischen- und dazugehört, mit einschließt.

Nicht gerade "grenzenlos", vielleicht aber ab und zu ein anregendes, und ich hoffe echt sinnliches Hörabenteuer. Könnten wir die Türen der Wahrnehmung wirklich reinigen ...

Jolyon Brettingham-Smith



Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung.

Mittwoch, 6.2.1985
20.00 Uhr Akademie

Isang Yun	Drei Etüden für Flöte, Altflöte und Bassflöte	(1974)
Gerald Humel	Jeté für zwei Flöten Komposition in zwei Teilen	(1980/81)
Cristobal Halffter	Formantes Duo für zwei Klaviere	(1961)
Friedhelm Döhl	Fiesta / Ballett für zwei Klaviere	(1982)
Earle Brown	Corroboree Duo für zwei Klaviere	(1964)

Klavierduo:
Kristine Scholz
Mats Persson

Johanna Kassner
Eberhard Blum
Flöten

ISANG YUN: DREI ETÜDEN

Ganz sinnfällig wird der natürlich-organische Gestus der Musik Yuns im Verständnis des einzelnen Tons, in der Melodiebildung und im Formprozess. Charakteristisch für jeden dieser für die Formbildung konstitutiven Aspekte ist ein zwar nicht regelmäßiges, aber doch vegetativ sich weitendes Ein- und Ausatmen. So fasst Yun den Ton nicht als Fixpunkt auf, sondern als flexiblen Schwebezustand. Der Ton wird nicht nur durch einen dynamischen Bewegungsvorgang zwischen piano-forte-piano mit Leben erfüllt, sondern analog zur Zu- oder Abnahme des Tonvolumens kann die Tonhöhe variiert werden, ohne ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen Tonzentrum zu verlieren. Der Ton ist also durch ein variables Verhältnis zwischen dem Punkt und der ihn umgebenden Hülle charakterisiert, die so gedehnt werden kann, dass der Ton zu einem latent polyphonen Gebilde umgedeutet wird.

Den Unterschied von der westeuropäischen Auffassung des Tons hat Yun folgendermaßen umschrieben: *"Jeder Ton (in der ostasiatischen Musik) ist vom Ansatz bis zum Verklingen Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet, vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tones bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt."*

Martin Zenck

GERALD HUMEL: JETE

"Jeté" bedeutet eine Bereicherung der Literatur für zwei Flöten und ist eines der umfangreichsten und kompliziertesten Werke dieser Art. Das charakteristische Merkmal dieser und auch anderer Kompositionen Humels ist Hochspannung der Gefühle. Die mit großer Leidenschaft vorwärtsstürmende Musik ist von starkem Ausdruckswillen geprägt und stellt für mich eine interessante Weiterentwicklung der expressionistischen Tradition des frühen 20. Jahrhunderts dar. Unter den vielfältigen Möglichkeiten heutigen Komponierens hat Humel, aus dieser Tradition kommend, seine persönliche musikalische Sprache entwickelt

Eberhard Blum

FRIEDHELM DÖHL: FIESTA

Randnotizen zu "Fiesta":

20.1.81: Anfrage von Hans Otte: ein "Werk für 2 Klaviere"? Uraufführung durch das Duo Kristine Scholz / Mats Persson. Freunde. Aus Sympathie: ja.

1.8.81: Noch "für Klavier"? Schon mit 'Cadenza' und 'Odradek' ging ich ja weg von den Tasten, in das Innere des Flügels. Vielleicht erwartet H. Otte so etwas?

Skizzen. Verworfen. Kein 'Odradek' II, keine Neuauflage!

6.8.: Neue Skizzen. Erste Zusammenhänge stellen sich ein. Formvorstellungen, auch Klangfreude, Motorik, Tasten"spiele". Vorher waren meine 'Medea'-Szene, die Cello-Symphonie "Wie im Versuch wieder Sprache zu gewinnen". Das arbeitet weiter, will in den Klaviersatz. Ballett für Klavier. Titel 'Fiesta'?

5.10.: Von außen gesetzte Unterbrechungen. Umzugspläne. - Die klaren weiten Nächte des Hotzenwaldes. - Die Musik beginnt zu "wachsen". In Korrespondenz mit Pindar/Hölderlin, 'Vom

Delphin': "Es ist das wellenlose (tiefe) Meer, wo der bewegliche Fisch die Pfeife der Tritonen, das Echo des Wachstums in den weichen Pflanzen des Wassers fühlt". Titel 'Die Pfeife der Tritonen'?

3.1.82: Wieder waren Unterbrechungen. – Nach langer Wanderung, Befreiung: Wiederaufnahme der Niederschrift. Innerer Monolog, in dem Unbekanntes und Bekanntes umeinander kreisen. Geschichte als Teil von Jetzt und Ich. Zitate als Bestandteile der Sprache: Eigenes von Früher, Bartók (die Basler 'Sonata'), Schönberg, auch Wagner und Strawinsky (die gehören zusammen!). Leben "krank zum Tode" - und im Zirkus.

Fiesta: Fest, Polyphonie, Tanz, Tasten"spiele"; Freude, Trauer, Trotz auch; Totentanz.

3.3.82: Beendigung der "Reinschrift", wie immer auch Neuschrift. Titel definitiv: 'Fiesta / Ballett für 2 Klaviere.'

Friedhelm Döhl

EARLE BROWN: CORROBOREE

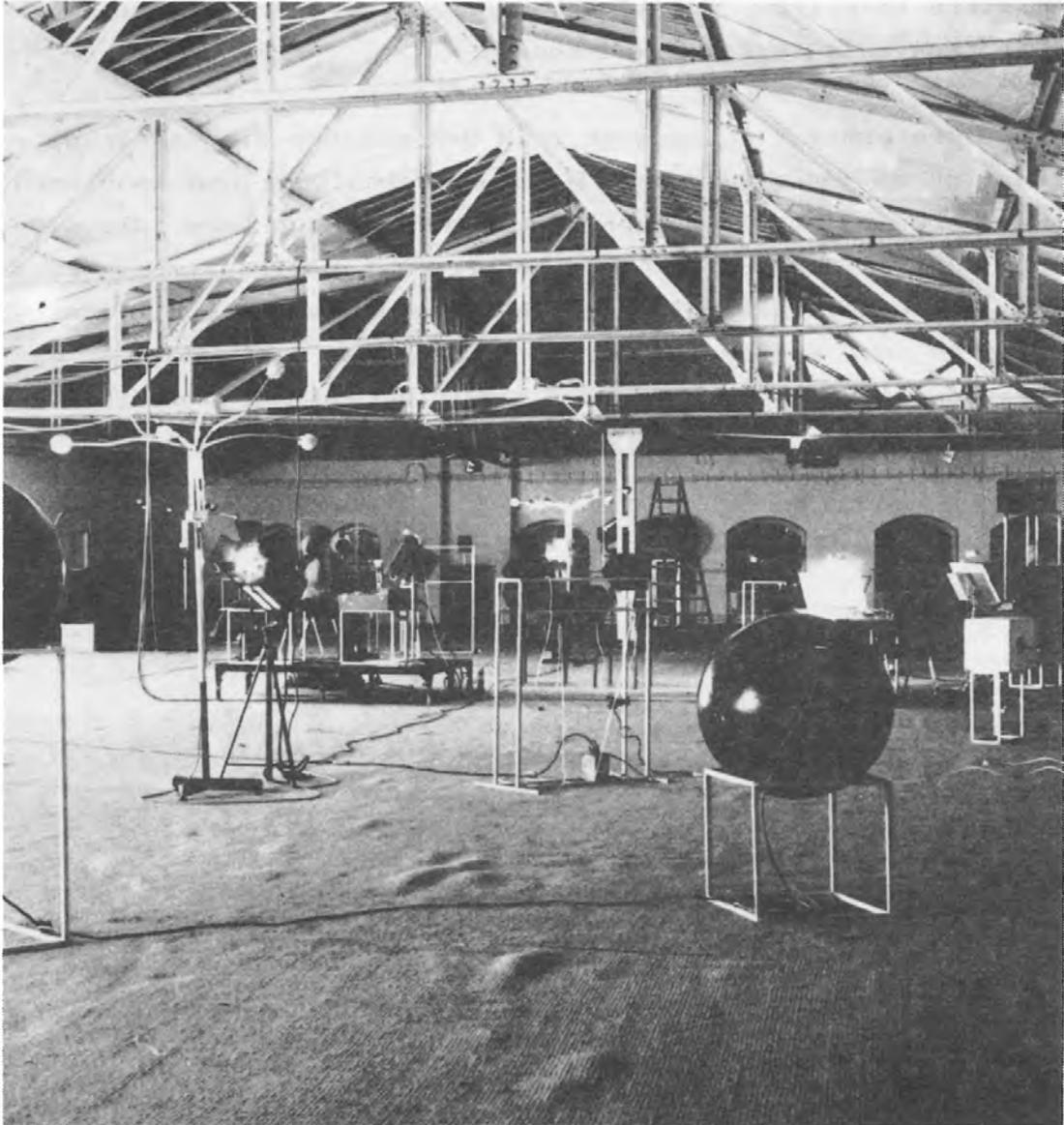
Komponiert 1963/64 im Auftrag von Radio Bremen. Gewidmet Aloys, Alfons und Bernhard Kontarsky. Uraufgeführt im Mai 1964 beim Bremer Festival (eine Fassung für zwei Klaviere erklang drei Jahre später in Zagreb zum ersten mal).

"Der Titel ist ein Wort, das aus dem Sprachschatz der Eingeborenen Australiens stammt. Websters "Dictionary" sagt darüber: "*Ein nächtliches Fest mit Gesängen und symbolischen Tänzen, mit dem die Eingeborenen Australiens wichtige Ereignisse feiern: ein lautes Fest, Tumult.*" Es mag in der Tat ein wenig laut sein, dieses Stück, und obgleich die Brüder Kontarsky keine Australier sind (und in Wirklichkeit weder sangen noch tanzten), ist der Festival-Aspekt jeder ihrer Darbietungen so legendär wie erfreulich, und deshalb erscheint der Titel recht passend.

Ich habe fünf Arten des Klavierklangs als Grundelemente des Aufbaus benützt: einzelne Töne, Akkorde und Cluster, die mittels der Klaviatur hervorgebracht, sowie pizzicato- und gedämpfte Klänge, die durch direkte Berührung der Saiten erzeugt werden. Durch Frequenz, Tempo- und Dichtequalitäten differenziert, werden diese fünf "Farben" so auf die drei Klaviere verteilt, dass im Zusammenhang eine Art klangeräumlicher 'Konversation' zustande kommt.

Die Makroform ist festgelegt, in den meisten Binnenabschnitten gibt es jedoch Phasen flexibler Gestaltung und spontanen Austausches. Wie in meinen Werken der offenen Form (die sich bei jeder Aufführung in einer anderen Materialzusammensetzung präsentieren), sind die Möglichkeiten eines intimen, unmittelbaren und spontanen Austausches sowie des Aktions- und 'Stimmungs'-Wechsels für die ganze Darbietung von größter Wichtigkeit."

Earle Brown



Lautsprecherorchester der GRM. INVENTIONEN'84.

Donnerstag, 7.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Gerhard Stäbler	twilights (1983) + windows (gleichzeitig aufgeführt)	(1983)
Roland Pfrengle	Klaviermusik	(1984/85)
Dirk Reith	Nested Loops III	(1984)
Juan Allende-Blin	Rapport sonore / Relato sonoro / Klangbericht	(1983)
Helmut W. Erdmann	Transfiguration III für Flöten, Live-Elektronik und Computerklänge	(1983)

Susanne Achilles
Klavier

Martin Schulz
Schlagzeug

Helmut W. Erdmann
Flöten

**GERHARD STÄBLER: TWILIGHTS - Protokolle für Tonband
WINDOWS - Elegien für Flötensolo und Tomtoms**

Die Kompositionen "twilights" und "windows" sind im Sommer 1983 entstanden. Es handelt sich um Tagebuchnotizen, realisiert mit Hilfe der "Samsonbox", eines Klangcomputers im Computer-Zentrum der Stanford-University (USA), abgemischt im Elektronischen Studio der Folkwang-Hochschule für Musik, Essen, bzw. komponiert im "alten Stil". Sämtliche musikalischen und außermusikalischen Gedanken beider Stücke reflektieren öffentliche und private Ereignisse, nicht beschränkt auf 1983, sondern sich auseinandersetzend mit der aktuellen politischen Lage, insbesondere der Entwicklung der heutigen Arbeiterbewegung und der Integration von Menschen, die ihren (noch) gängigen Normen weitgehend widersprechen.

ROLAND PFRENGLE: KLAVIERMUSIK

"Klaviermusik" ist eine dreiteilige Komposition über klaviertypische Eigenarten.

1. Das Klavier ist seiner Natur nach ein perkussives Instrument.
2. Melodik und Kantilenen können am Klavier nur simuliert werden; so ist es unmöglich, einen Ton anschwellen zu lassen wie bei Streich- oder Blasinstrumenten.
3. In der Geschichte der Klaviere war dieses Instrument oft Orchesterersatz (Korrepetition, Partiturspiel, orchestrale Wirkungen im Klaviersatz).

Der Klavierklang wird in Tonhöhen und Lautstärken vom Computer registriert und steuert mit diesen Informationen synthetische Klangerzeuger, die hierdurch direkt vom Klavier abhängig sind. Maschine und Klavier werden so zu einem Instrument. Durch diese technische Anordnung ist es möglich, dass kleinste Schwankungen der Klavierspielweise große Auswirkungen auf die synthetischen Klänge haben. Auf diese Weise entsteht stellenweise eine Art Aleatorik in engem Rahmen, die nicht von der bewussten Entscheidung des Interpreten, sondern von seinen motorischen Unregelmäßigkeiten herrührt. - Der Klavierpart ist konventionell durchnotiert.

Roland Pfrengle

DIRK REIT": NESTED LOOPS III (1984)

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

In den Stücken "Nested Loops II" und "Nested Loops III" wird der Computer auf zweierlei Art und Weise eingesetzt. Zum einen als "Werkzeug" im Kompositionsprozess und zum anderen als Klangerzeuger. Klänge erzeugt ein Computer dann, wenn er Zahlen (Daten) schleifenartig wiederholend in einer extrem hohen Geschwindigkeit bearbeitet und diese dann durch Lautsprecher hörbar gemacht werden. Benutzt man einen Computer im Kompositionsprozess, so entsteht eine völlig neue Situation des Komponierens, es kommt zu einem Dialog zwischen Mensch und Maschine, in dessen Verlauf die Komposition Gestalt annimmt. Nicht die Komposition einzelner musikalischer Ereignisse steht im Vordergrund dieses Kompositionsprozesses, sondern die allgemeine Beschreibung musikalischer Strukturen durch das Programm und die Eingabedaten für das Programm. Komponieren heißt in einem solchen computerunterstützten Kompositionsprozess, auf die verschiedenen musikalischen Varianten, die der Computer errechnet, zu reagieren durch Analyse der Varianten, deren Ergebnisse dann wieder die Eingabedaten für

eine Variantenberechnung sein können. Damit können die Stücke auch als "akustische Dokumentation" dieses interaktiven Dialogs zwischen Programm und Komponist verstanden werden.

"Nested Loops III" für Klavier, Schlagzeug und Tonbänder, bestehend aus sieben Varianten, entstand aus Daten, die mit dem Programm SC1 (entwickelt von Klaus Damm, Dirk Reith) generiert wurden. Über ein entsprechendes Interface zwischen Computer und Analogstudio wurden mit diesen Daten die Geräte zur Klangsynthese im Studio gesteuert.

JUAN ALLENDE-BLIN: RAPPORT SONORE!RELATO SONORO!KLANGBERICHT

Auftragswerk von Centre Européen pour la Recherche Musicale, Metz, und dem Hörspiel-Studio des WDR-Köln, 1983.

Dieses Hörspiel ist eine abstrahierende musikalische Autobiographie, die ich in fünf Abschnitte gegliedert habe:

Den I. Teil nenne ich "Das Märchen", und er handelt von meiner Kindheit. Ich bin 1928 in einer spanisch-französischen Familie in Santiago de Chile geboren. Meine Eltern waren beide Musiker, aber ihr Horizont wurde keineswegs durch Notenhäse abgegrenzt. Mein Elternhaus war ein Begegnungsort von europäischen Emigranten: es waren spanische Schriftsteller, französische Wissenschaftler und sehr viele deutsche Musiker, darunter Erich Kleiber, Fritz Busch, Rudolf Kolisch. Sie alle waren vom Faschismus und vom Nazismus vertrieben worden. Der spanische Pianist Richard Vines (für ihn hatten Debussy, Ravel, Satie, Albéniz Klavierstücke komponiert) zählt zu meinen frühesten und prägnantesten musikalischen Eindrücken. Dann aber auch "Les Ballets russes", deren Truppe noch viele Werke des Repertoires von Diaghilev tanzte; ihre Bühnenbilder und Kostüme stammten von den legendären Malern Natalija Gontscharova, Léon Bakst, Alexandre Benois, André Derain, Pablo Picasso. Weil meine Eltern mich sehr oft ins Theater mitnahmen, empfand ich, dass diese prächtige Bilderwelt mein Märchenbuch war. Aber dann kam das Tanztheater von Kurt Jooss und brachte unter anderem den "Grünen Tisch", einen Totentanz gegen den Krieg. Das war 1940. Hier entstand für mich ein Einschnitt.

Der II. Teil des Hörspiels heißt "Krieg". Durch das Tanzdrama von Kurt Jooss und durch die Nachrichten, die ich besonders von den deutschen Emigranten bekam, begann ich die Dimension des Krieges zu begreifen. Gleichzeitig hatte ich Gelegenheit, Schallplatten mit Ernst Busch, Lotte Lenya, Blandine Ebinger zu hören. So lernte ich Gedichte von Brecht, Tucholsky, Mehring kennen. Ich ging jetzt zu den Proben der Symphoniekonzerte mit Erich Kleiber, Fritz Busch, Jascha Horenstein, Hans Kindler und entdeckte die Wozzeck-Fragmente von Berg und die Kindertotenlieder von Mahler. Außerdem bekam ich die soeben erschienene Schallplatte des "Pierrot lunaire", von Schönberg selbst dirigiert. Neben diesen Klängen erfuhr ich zum ersten mal über die Existenz der Konzentrationslager. In diesem Abschnitt benutze ich die mittelalterliche Technik des Hoquetus, wobei zitierte Musik durch unregelmäßige Pausen unterbrochen wird.

Den III. Teil meines Hörspiels nenne ich "Ausschau". Ich hatte die Musik von Skrjabin, Schönberg, Webern, Messiaen, Paz aufgenommen, und nun fing ich an, meine eigene musikalische Aussage zu artikulieren. Der Krieg war vorüber. Die Sehnsucht, die Orte, in denen diese Musik entstanden war, kennen zu lernen, wurde immer deutlicher und dringender. So ergab sich der

IV. Abschnitt: "Reise".

1951 kam ich nach Deutschland. Nicht die Ruinen haben mich hier zuerst schockiert, sondern dass ich in diesem Land die deutsche Tradition nicht fand, die ich von Emigranten kennen und lieben

gelernt hatte. Meine Reisen wurden gleichzeitig Reisen in die Vergangenheit, um das Fundament meiner Gegenwart zu suchen und zu finden.

Der V. und abschließende Teil, den ich "Situationen" titulierte, spiegelt meine letzten 25 Jahre wider. Zu einem Krebskanon, der aus verfremdeten Fragmenten meiner Werke besteht, signalisieren andere Zitate und meine eigenen Kommentare und Erinnerungen die Situationen, aus denen diese Stücke entstanden sind. Man hört die Stimmen von Kurt Schwitters, René Char, Peter Rühmkorf, Gerd Zacher, Blandine Ebinger, Salvador Allende. Sie alle präzisieren die Situationen. Der Zuhörer sollte aber nicht mühsam alle diese Details dechiffrieren wollen, vielmehr sollte er die Sprache dieses Hörspiels als pure aber hintergründige Musik enträtseln.

Juan Allende-Blin

HELMUT·W. ERDMANN: TRANSFIGURATION III

In meinen Kompositionen bin ich bestrebt, zu einer Synthese heute möglicher Stilmittel zu gelangen. Hierzu gehört, neben Einbeziehung improvisatorischer Gestaltungsmöglichkeiten bei einigen Werken, von Beginn meiner kompositorischen Arbeit an die Auseinandersetzung mit elektronischer und live-elektronischer Klangverarbeitung und den differenzierten Fähigkeiten der Computermusik. Von großer Bedeutung sind für mich dabei die verschiedenen Mischformen - vom "reinen" Instrumentalton und seinen mannigfaltigen Farbgebungen bis zum völlig elektronisch-veränderten Klang mit allen Zwischenstufen der Verfremdung, Klangerweiterung, dem Feedback instrumentaler und apparativer Technik im kreativen Entfaltungsprozess. Parallel dazu hat mich die Einbeziehung melodischer und rhythmischer Elemente interessiert, um wieder zu "lustvollem" Musizieren zu gelangen.

Helmut W. Erdmann

Freitag, 8.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Sukhi Kang/Folkmar Hein	Odyssee	(1984)		9'20
Laszlo Dubrovay	Parte con moto	(1984)		6'30
Kiyoshi Furukawa	Walking 11	(1985)	(UA)	13'20
Earle Brown	Times Five für 5 Instrumente {und Tonband}	(1963)		15'
Earle Brown	Tracer für 6 Instrumente und Tonband	(1985)	(UA)	3'30

Horacio Vaggione	Octuor	(1982)		10'
	Fractal C	(1984)		14'
Alejandro Viñao	Hendrix Haze	(1983)		23'
	Go	(1980)		13'
Ricardo Mandolini	CHARLY	(1984)		8'30
	De mi huian los pajaros	(1983)		9'

Klaus Röder	Cloches imaginaires	(1983)		10'
	Potpourri	(1985)	(UA)	10'
Ryszard Szeremeta	Amphora für Saxophon und Tonband	(1984)		16'40
Eugeniusz Rudnik	Stein epitaph	(1984)		9'

David Pituch
Saxophon

Ein Instrumentalensemble

SUKHI KANG und FOLKMAR HEIN: ODYSSEE

Der "unerhörte" Plan, 300 Motorräder um den Ernst-Reuter Platz in Berlin während eines sommerlichen Spektakels fahren zu lassen, wurde zugunsten eines künstlichen, aber auch gut hörbaren Motorradauftritts per Lautsprecher fallengelassen. Das sollte zunächst ein akustischer Spaß sein, aber die beauftragten Autoren gaben sich bald der Illusion hin, vom Platz aufzusteigen und irgendwie entfliehen zu können. Abheben, die ganze Odyssee und die Rückkehr hierher wurden natürlich zu einem Stück gestaltet (und seitdem ist es mehr als ein akustischer Spaß).

LASZLO DUBROVAY: PARTE CON MOTO

"Parte con moto" ist Helga gewidmet als Dank für ihr Engagement für uns DAAD-Komponisten; es wurde, kurz vor ihrem Tod, im Sommer 1984 im Elektronischen Studio der TU Berlin mit Folkmar Hein quadrofon fertiggestellt.

Es ist ein alter Traum der Komponisten, alle melodischen und harmonischen Bestandteile einer Komposition mit den Elementen einer die Mikrointervalle nutzenden harmonischen Obertonreihe schaffen zu können. Mit dem zur Verfügung stehenden Computer kamen 576 Teiltöne eines harmonischen Reihensystems bezogen auf G zur Anwendung.

Der fünfteilige Satz ist durch seine thematisch-motivische Struktur, verbunden mit emotionaler Entfaltung, ganz im Geist europäischer Symphonik angesiedelt und, zunächst isoliert, das Adagio einer größeren, orchestral konzipierten Arbeit. "Parte con moto" ist ein Aufschrei und das kurze Drama der Hoffnung in der Resignation.

Laszlo Dubrovay

KIYOSHI FURUKAWA: WALKING II

"Walking II" wurde im Januar 1985 im TU-Studio beendet, nachdem eine experimentelle Version bereits im Oktober 84 vorlag. Alle Elemente der Zeitstruktur sind aus der Fibonaccireihe

$$a_n + a_{n+1} = a_{n+2} \quad (0 \ 1 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 8 \ 13 \ 21 \ 34 \ \dots)$$

abgeleitet (Tondauer, Pausen, Motive, Teile ...). Interessant schien mir die aperiodische Gesetzmäßigkeit der Fibonaccireihe ("Goldener Schnitt"), wie sie sich durch ausgewählte Wiederholungsschemata zu dualistischen Rhythmen formt. Ästhetische Bedenken führten aber weg von dieser ersten, nach streng kombinatorischen Gesichtspunkten entwickelten Struktur hin zu der sich anbietenden Schichtung und Überlagerung der "Zellen" durch die gleichzeitige Verwendung ihrer Vergrößerung und Verkleinerung nach der Fibonacciproportion, wobei die wechselnden Dualismen (Aperiodizität - Periodizität) stets in ein gleiches, übergeordnetes Zeitraster passen und so immer wieder das Gefühl synchronen Zusammenspiels vermitteln.

Ich höre der Musik zu und denke (ohne Worte), empfinde (mit den Sinnen), fühle. Aber dieses Hörerlebnis ist ganz unabhängig von meiner aktuellen Situation. - Jeder konstruiert seine eigene Version dieser Musik.

EARLE BROWN: TIMES FIVE

Da ich weder von rein elektronischen Klängen noch von den "konkreten" Klängen, für die der französische Rundfunk bekannt ist, sonderlich begeistert war, nahm ich diesen Kompositionsauftrag als eine Möglichkeit, mehr oder weniger "normale" instrumentale und vokale Klänge zu vervielfachen und zu transformieren. Der Titel bezieht sich sowohl auf die Möglichkeit, durch Überlagerung und Beschleunigung ein gegebenes Potential zu vervielfachen, als auch darauf, dass im Konzert das Stück von fünf Klangquellen erzeugt wird, die in Form eines X vor dem

Auditorium angeordnet sind - vier Lautsprecher mit einer Gruppe von Musikern in der Mitte. Das Bandmaterial ist so "choreographiert", dass es sich im Raum wie eine Art "Wall of Sound" bewegt.

Zu Beginn komponierte ich Materialien für ein Orchester mit elf Spielern, die ich als Reservoir für die Kombinationen, Umformungen und Formungen benutzte. Ich behandelte sie im Studio ähnlich wie ein Bildhauer Ton behandelt. Vieles vom Material der ersten und der dritten Sektion improvisierte ich selber auf dem Klavier, der Celesta, der Harfe, dem Bass, dem Vibraphon, dem Marimbaphon u.ä. Einer der Vorteile der "tape music" ist es ja, dass der Komponist in direktem Kontakt mit den Klängen steht, die er haben will, dass er nicht eine obskure Nachricht an die Instrumentalisten senden muss. Ich habe viele kleine geräuschhafte Klänge benutzt, die kaum in einer Partitur wiederzugeben wären. Ich habe sie aber dennoch auch in der Partitur des Live-Parts graphisch fixiert, um so einen delikaten und spontanen Dialog zwischen den "live"- und den Bandlelementen zu erhalten.

Das Stück hat fünf Hauptabteilungen, innerhalb derer der Dirigent in einer spontanen Reaktion auf das Band das für die Instrumente geschriebene Material frei anordnen kann und so "live" Dichten, Texturen und Tempi ändert. Das Band ist die unwandelbare Grundschicht, der das "live"-Material überlagert wird - spontan und unterschiedlich in jeder Aufführung, jedoch so, dass Grundform und Charakter so erhalten bleiben, wie sie von mir entworfen wurden.

Das Klangmaterial auf dem Band ist entweder instrumental oder vokal erzeugt (mit einer Ausnahme) und normalerweise leicht hinsichtlich der Geschwindigkeit (Frequenz), der Klangfarbe u.ä. modifiziert. Der Grundgedanke, den der Dirigent unbedingt beachten sollte, war, eine Doppeldeutigkeit hinsichtlich des Ursprungs der Klangdetails zwischen der Gruppe der Instrumente und dem vierkanaligen Band herzustellen, innerhalb der das klangliche Ergebnis, das aus dieser Mischung resultiert, für den Hörer immer orchestral, aber gleichzeitig auch "unmöglich" hinsichtlich der fünf Instrumente, die er auf der Bühne sieht, klingt.

Die erste Abteilung ist hauptsächlich ein Spiel mikrotonaler Frequenzen um den Ton fis herum, mit einigen Harfen und Kontrabassfigurationen vom Band, die ungefähr auf die Tonhöhe von Gitarre und Cello gebracht wurden.

Die zweite Abteilung enthält Variationen über Dichte- und Frequenzfelder durch das gesamte verfügbare Instrumentarium als Verwischungen der Textur und der Farbe.

Die dritte Abteilung ist vornehmlich geräuschhaft (unartikulierte Klänge) - sehr zarte, uncharakteristische Instrumentalklänge.

Die vierte Abteilung ist in ihrem "live"-Material hauptsächlich "musikalisch" (artikulierte) und sollte mit dem ganzen Effekt musikalischer Phrasierung und Tongebung gespielt werden.

Die fünfte Abteilung ist auf dem Band sehr energetisch und perkussiv. Die Kombination von "live"-Material aus den Abteilungen 3 und 4 setzt artikulierte und unartikulierte Klänge als möglichen Kommentar zum Band nebeneinander.

Earle Brown

HORACIO VAGGIONE: OCTUOR

"Octuor " wurde 1982 im IRCAM Paris realisiert, wobei ein PDP-10 Computer mit der Sprache Music-10 benutzt wurde. Die Klangsynthesetechniken, die genutzt wurden, waren Frequenzmodulation und additive Synthese. Die meisten der perkussiven Klänge wurden mit einem "klassischen" FM-Instrument hergestellt. Es wurde noch ein zweites FM-Instrument benutzt, das nach den Algorithmen von Schottstaedt, Haynes und Battier gebaut wurde. Auch wurden

zwei Synthese-Instrumente nach den Plänen von S. McAdams verwandt. Das erste erlaubt es, Klangfarben durch Veränderung, Dehnung oder Stauchung von harmonischen Spektren zu erzeugen. Dieses Instrument wurde für die Klänge benutzt, die Ähnlichkeit mit denen von Rohrblattinstrumenten haben. Das zweite der additiven Instrumente erlaubt es, zwischen drei Spektralkurven zu interpolieren. Es wurde für die komplexen Klänge im Crescendo des Mittelteils von "Octuor" benutzt.

"Octuor" erhielt einen Preis beim Festival in Bourges 1982 und gewann den ersten Preis im NEWCOMP International Computer Music Festival in Cambridge, Massachusetts, 1983.

HORACIO VAGGIONE: FRACTAL C

Der Begriff "fractal" (vom lat. fractum oder frangere - zerbrechen) ist ein Neologismus, der von dem Mathematiker B. Mandelbrot geschaffen wurde, um Objekte zu beschreiben, deren Form sehr irregulär oder sehr gestört ist: die Küstenlinie einer Insel, die Oberfläche eines Reliefs, eine Seifenflocke, ein Schwamm u.ä. An diesen Beispielen lässt sich erkennen, dass es sich um formelle Kontinuitäten mit sehr komplexen Konturen handelt, deren Inneres durch durchlöchernte Räume, vielfach gebrochene und gekrümmte Texturen bestimmt ist.

"Fractal C" entwirft einen musikalischen Prozess, der zugleich kontinuierlich und irregulär ist. Dieses Charakteristikum ist für den Titel verantwortlich, wenngleich der angewandte Formalismus nicht der Mandelbrots ist. Die kompositorische Arbeit hatte in ihrem Zentrum die Definition und Realisation von Mikro-Tonhöhen und Mikro-Rhythmen auf einem Computer, wobei besondere Aufmerksamkeit den Dichteänderungen (Quantität der klingenden Materie, die in jedem Augenblick produziert wird) entgegengebracht wurde.

Das Stück ist 1984 im IRCAM realisiert worden. Es wurde die Sprache C auf einem Computer VAX-11/780 mit dem Betriebssystem UNIX benutzt. Die logischen Prinzipien, die zur Verwendung kamen, waren CMUSIC für die Klangsynthese, S2 für die Spektralanalyse und die Musterauswahl, und AWK für die Generation der "fraktalen" Profile bei der Artikulation der Dichte, quer durch eine Hierarchie von Hüllen, die vom Mikro-Detail bis zur Großform reicht.

ALEJANDRO VIÑAO: HENDRIX HAZE

Hauptsächlich ist "Hendrix Haze" Musik mit einem Puls. Der Gedanke war, ein Stück zu schaffen, das man in jedem Moment als pulsierend wahrnimmt, selbst dann, wenn diese Momente schnell aufeinander folgen.

An einigen Stellen können verschiedene Pulse einander folgen und rufen dabei dennoch den Eindruck hervor, dass sich nichts geändert habe. Manchmal bleibt ein Puls konstant und vermittelt dennoch das Gefühl, er bewege sich aus seinem Zentrum. Ich betrachtete den Puls als ein musikalisches Objekt und kombinierte diese Objekte so, wie man Tonhöhen kombiniert, um eine Melodie zu schaffen.

Die musikalische Struktur ist eine Variationenfolge über die Anfangsphase von Jimi Hendrix' "Purple Haze". Während die Farbe und die Energie dieser Rock-Periode beibehalten werden, entfalten verschiedene Rhythmen und Harmonien ihre eigene musikalische Sprache.

"Hendrix Haze" handelt von unvorhersehbaren Wiederholungen bei der Asymmetrie des Pulses, von Erwartungen und vielleicht auch von einem Kadenz-Gefühl.

ALEJANDRO VIÑAO: GO

"Go" basiert auf einer Folge von 10 Akkorden - in der Art eines Kirchenchorales - und 10 Phonemen, die sich im Verlauf der Komposition ständig wiederholen. Bei jeder Wiederholung der Akkordkette wird ein Prozess der melismatischen Transformation auf sie angewandt. Die melodischen Phrasen, die daraus resultieren, werden nacheinander in ihrer Klangfarbe, ihrem Register und ihrer Position im Raum transformiert. Jeder Transformationsprozess endet dort, wo die Identität der Akkorde verloren ist, um dann einer neuen Entwicklung Platz zu machen. Der Text - die zehn Phoneme und ihre korrespondierenden Variationen - wurde von Ian Cross geschrieben. Die Phoneme sind ihres Klanggehaltes und nicht ihrer Bedeutung wegen ausgewählt worden. Obgleich der Text keine spezifische semantische Bedeutung aufweist, bilden die verschiedenen Kombinationen der Phoneme zusammen mit den Abwandlungen der 10 Akkorde "Modelle", die jeder Hörer mit einem Sinn belegen kann. "Go" ist viel eher mit dem Vorgang befasst als mit dem Sujet oder dem Objekt des Vorganges.

Die Hauptstimme ist die der Sängerin Sue Bickley.

RICARDO MANDOLINI: CHARLY

"CHARLY" (1984) wurde zunächst im IPEM, Gent (Belgien) begonnen und dann im Elektronischen Studio der TU Berlin vollendet; es passt noch ganz in die Tradition der frühen Stücke wie "Fabulas", "El cuaderno del alquimista", "Juego de Marionetas" usw. Inspiriert hat den Komponisten der Roman "Flowers for Algernon" von Daniel Keyes, in dem ein Geisteskranker (Charly) durch einen chirurgischen Eingriff zum Genie wird, später aber in seinen beschränkten Zustand zurückfällt.

In "CHARLY" wird ein "harmloses" Thema (stereofon) in eine gewaltige, orchestrale Dimension (quadrofon) gehoben, die dann eine semantische Reduktion erfährt. Verantwortlich für die klangliche Gestaltung des zweiten Teils war mein Freund Folkmar Hein.

RICARDO MANDOLINI: DE MI HUIAN LOS PAJAROS

produzierte ich 1983 im Studio GMEB in Bourges; das ausschließlich digitale Klangmaterial jedoch hatte ich bereits vorher im EMS Stockholm entwickelt mit einer PDP 15/XUM unter der Musiksoftware IMPAC von Michael Hinton. So ist dieses Stück ein gutes Beispiel für die Verbindung analoger und digitaler Techniken.

Die fünf Abschnitte (Einführung, Kanon, Reprise, Explosion der Vögel, Ritual) gehen metamorphosisch ineinander über; in ihnen wechseln abrupt Tempi und musikalische Charaktere. Der Titel ist ein Zitat aus "Cuerpo de Mujer" von Pablo Neruda. "De mi huian los pajaros" erhielt den Preis des "Comité National de la Musique" im Internationalen Wettbewerb für EM 1984 in Bourges und wurde auch für die Gaudeamus Musicweek in Amsterdam ausgewählt.

Ricardo Mandolini

KLAUS RÖDER: CLOCHES IMAGINAIRES

Synthetisch erzeugte Klänge erinnern den Hörer unter bestimmten Umständen an ihm bekannte Umweltklänge.

Wenn es sich um komplexe Tonmischungen mit hart einsetzender, dann sogleich abnehmender Lautstärke handelt, wenn dieser Lautstärkeverlauf in regelmäßiger Folge wiederkehrt und wenn zudem viele ähnliche Klangereignisse gleichzeitig stattfinden, liegt die Assoziation eines Glockengeläuts nahe.

Es war jedoch nicht meine Absicht, ein Glockengeläut akustisch zu imitieren, sondern ich wollte Klänge komponieren, die in Lautstärkeverlauf (perkussiv) und zeitlichem Verhalten (gleichmäßiges, langsames Pulsieren mehrerer Klänge gleichzeitig) Glockenklängen weitgehend ähnlich sind, sich aber in einem anderen wesentlichen Punkt ganz anders verhalten: im Klangspektrum.

Die Zusammensetzung der Klänge verändert sich kontinuierlich, so dass das typische Klangspektrum einer Glocke nur als eine von vielen Möglichkeiten vorkommt.

Durch die Gleichzeitigkeit mehrerer verschiedener Klangveränderungen innerhalb des vorgegebenen Rahmens entsteht ein fluktuierendes Klangereignis in immer neuen Kombinationen.

Aus Gründen der Vereinfachung werden im folgenden die perkussiven Klangereignisse 'Glocken' genannt.

Voraussetzungen:

Im Verlauf des Stücks sind 25 verschiedene Glocken zu hören. Jede Glocke ist, durch ein sich kontinuierlich veränderndes Teiltonspektrum und durch einen gleichbleibenden Grundton charakterisiert. Letzterer bestimmt die Tonhöhe des Gesamtklanges.

Die Frequenz des tiefsten Tons beträgt 60 Hz, die weiteren Töne wurden durch fortlaufende Multiplikation des jeweils tieferen Tons mit 7,4-ten Wurzel aus 2 gewonnen. So entstand eine Skala ohne Oktaven:

					6	5	4	3	2	1
					4062	3699	3368	3067	2793	2543 Hz
A	2316	2109	1920	1748	1592	1450	1320	1202	1095	997 Hz
B	908	826	752	685	624	568	517	471	429	391 Hz
C	356	324	295	269	245	223	203	185	168	153 Hz
D	139	127	116	105	96	87	79	72	66	60 Hz

Für das Stück wurden nur die Spalten 1 bis 6 verwendet. Jede Zeile A bis D entspricht einer Gruppe von Glocken in bestimmten Frequenzbereichen: Gruppe A enthält 6 hohe Glocken, Gruppe B 6 mittelhohe, Gruppe C 6 tiefe, Gruppe D 6 sehr tiefe. Von der ersten Zeile in der Tabelle wurde nur die Frequenz 4062 Hz verwendet, die eine Sonderstellung im Stück einnimmt.

Ebenso wie für jede Glocke eine bestimmte Tonhöhe reserviert ist, gibt es auch für jede Glocke eine bestimmte Klangdauer und damit - da die Klangfolge periodisch ist - eine feste Anzahl von Schlägen pro Zeit.

Die Anschlagsfrequenz der Glocken steht innerhalb jeder Gruppe in dem Zeitverhältnis 6 : 7 : 8 : 9 : 10 : 11.

Durch Multiplikation dieser Zahlen mit einem für jede Gruppe spezifischen Faktor ergab sich die Klangdauer in Sekunden. Dieser Faktor ist:

für die Gruppe A: 0,1 - für Gruppe B: 0,3 -
 für Gruppe C: 0,7 - für Gruppe D: 1,8.
 Im einzelnen ergaben sich folgende Klangdauern (in Sekunden):

Gruppe A (x 0,1):	0,6	0,7	0,8	0,9	1,0	1,1
Gruppe B (x 0,3):	1,8	2,1	2,1	2,7	3,0	3,3
Gruppe C (x 0,7):	4,2	4,9	5,6	6,3	7,0	7,7
Gruppe D (x 1,8):	10,8	12,6	14,4	16,2	18,0	19,8
	1	2	3	4	5	6

Form:

Die Gruppen treten nacheinander in folgenden Kombinationen auf:

Gruppe A allein

Gruppe A + Gruppe B

Gruppe A + Gruppe B + Gruppe C

sehr leise (ppp): Frequenz 4062 Hz allein

Gruppe B + Gruppe C

Gruppe B + Gruppe C + Gruppe D

Gruppe C + Gruppe D

Gruppe D allein

Herstellung der Klänge:

Die Glocken wurden durch Hüllkurvenmodulation von Dauerklingen hergestellt.

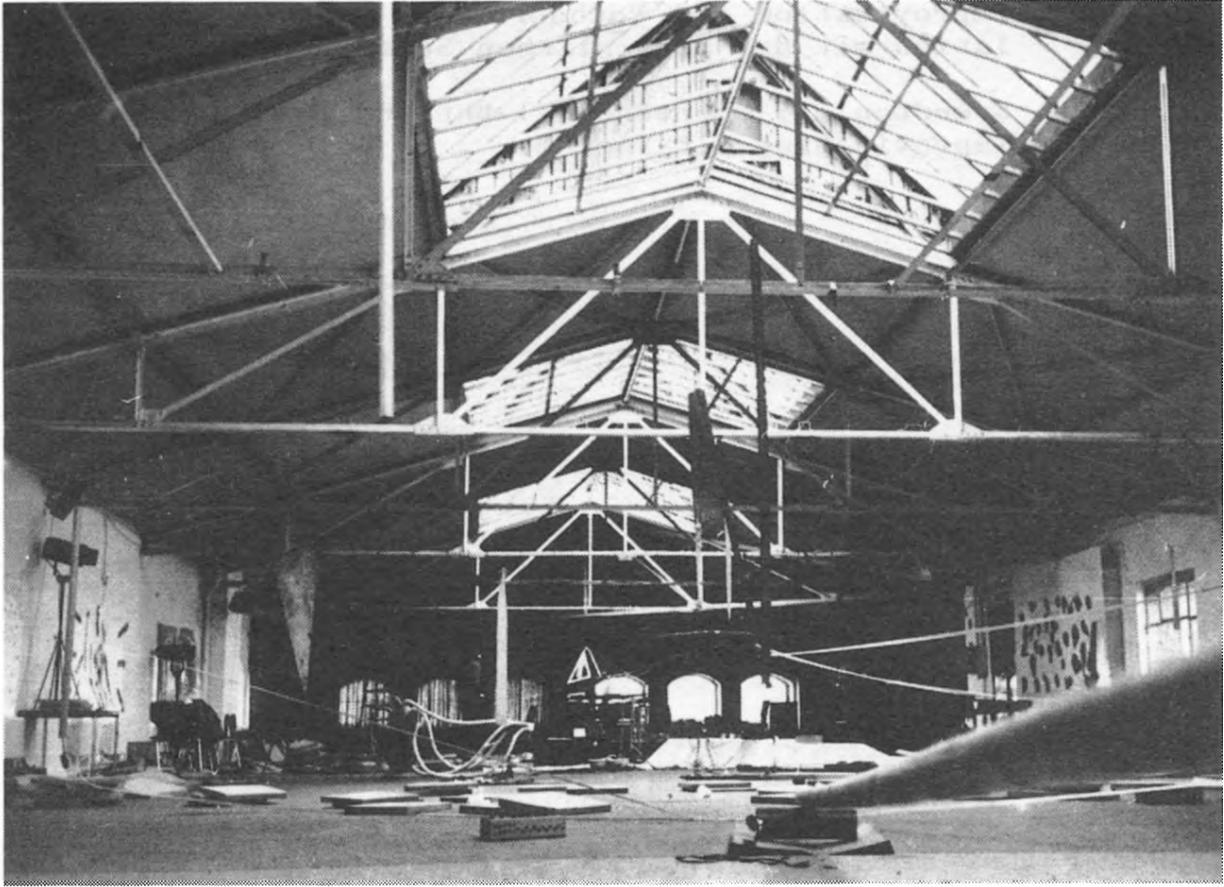
Für jede der Gruppen A, B, C und D wurden 6 verschiedene, sich kontinuierlich verändernde Dauerklänge erzeugt. Jeder Dauerklang wurde mit Hilfe von 9 Sinustongeneratoren aus Einzeltönen zusammengesetzt. Die einzelnen Frequenzen wurden so berechnet und eingestellt, dass sich Grundton, Obertöne (Multiplikation mit ganzen Zahlen) und Untertöne (Division durch ganze Zahlen) ergaben. Nachträglich wurden diese Ober- und Untertöne mehr oder weniger stark verstimmt, um unharmonische Teiltöne zu erhalten. Hinzu kamen für jede Gruppe spezifische Filterungen und Transformationen durch Improvisieren mit einem Zeitverzögerungsgerät (AMS) und einem Vocoder (EMS), wodurch sich die kontinuierlichen Klangveränderungen ergaben. Diese Techniken wurden folgendermaßen auf die einzelnen Gruppen angewendet:

Gruppe A: Grundton + 4 Obertöne + 4 Untertöne; kontinuierliche Klangveränderung entstand durch Improvisation mit dem Zeitverzögerungsgerät (Klangervielfachung und Tonhöhenverschiebungen).

Gruppe B: dto.

Gruppe C: Grundton + 6 Obertöne + 2 Untertöne; Improvisation mit Vocoder (Filterung durch Artikulation mit der menschlichen Stimme).

Gruppe D: Grundton + 7 Obertöne + 1 Unterton; Improvisation mit Vocoder.



Gruppe Sonde. INVENTIONEN'84.

Samstag, 9.2.1985
17.00 Uhr Ackerstr.

Ton de Leeuw	Syntaxis	(1965)	18'
	Midare für Marimba	(1972)	7'
	The Magic of Music für Stimme und Band	(1977)	6'
	Mountains für Bassklarinette und Tonband	(1977)	18'

Ton de Leeuw	Clair Obscur	(1982)	17'
Cecilie Ore	Im Mobile	(1984)	9'
Jos Kunst	Solo Identity für Bassklarinette	(1972)	10'
Peter Plompen	Naira	(1983)	7'30
Margriet Hoenderdos	Bande Amorce	(1983)	8'45

Einführung:
Ton de Leeuw

Tanny Willemstein
Gesang

Harry Sparnaay
Bassklarinette

Wim Vos
Marimba

TON DE LEEUW: SYNTAXIS

"Syntaxis" ist eine radiophonische Komposition, geschrieben 1965/66 im Auftrag der Rundfunkgesellschaft VARA. Im engen Sinn bedeutet "Syntaxis": Zusammenfügung von Worten und Tönen zu einem sinnvollen Zusammenhang.

Wort und Ton formen zusammen das Material, auf dem die Komposition beruht. Das Wort wurde hierbei als Klangquelle benutzt. Aufgrund der phonetischen Eigenschaften selektierte der Komponist sechzig solcher Klangquellen auf Tonband, die vom niederländischen Weltfunk zur Verfügung gestellt worden waren.

Das Tonbandmaterial stammt von im Voraus gemachten Aufnahmen einer Sängerin, präpariertem Klavier, Orchesterklängen, elektronischen Geräuschen und Materialklängen wie Holz, Metall, Wasser usw. Man bemühte sich, alle verschiedenartigen Geräusche von einem zentralen Gedanken aus aufzubauen, mit anderen Worten, eine Klangstruktur zu realisieren, die die dualistischen Gegensätze zwischen Musik und Sprache, Instrumenten und Elektronik ausgleichen könnte. Es entsteht eine ausgedehnte Skala von Beziehungen zwischen den sogenannten Komponenten vom Kontrastieren zum vollständigen Verschmelzen. Wort und Ton werden durch die fortwährende Wechselwirkung neu beleuchtet. Die Musik hat eine phonetische Verlängerung und ihre Möglichkeiten werden dadurch klarer. Das Wort wird transformiert und lebt als ein Klangobjekt mit einer ganz eigenen und charakteristischen Wirkung.

Für den Komponisten war dies einer der wesentlichen Ausgangspunkte. Durch die Bedeutung der Sprache tritt ein anderer Aspekt hervor. Denn im reinen Klang der Sprache erfährt man die Vollkommenheit und die Geschmeidigkeit dieses Mediums als menschliches Instrument ganz besonders. Die Härte oder die Milde eines Wortes, die Biegung einer Intonation, die Wonne eines flüssigen Satzes, die Eckigkeit eines Befehls, die Farbe einer Männer-, Frauen- oder Kinderstimme bedeuten eine Fülle auditiver Signale, die wir noch unbelastet wie in einem Urzustand erfahren, noch im Banne einer verlorengegangenen, gemeinschaftlichen Ausdrucksquelle.

TON DE LEEUW: MIDARE für Marimba

"Midare" ist der Titel einer klassischen japanischen Koto-Komposition des 17. Jahrhunderts. "Midare" bedeutet: in Verwirrung, ohne regelmäßige Konstruktion, (scheinbar) nicht organisiert.

Von der Struktur aus betrachtet, besteht dieses Werk aus einer Reihe freier Variationen, deren technische Möglichkeiten und vermutete instrumentale Klagschattierungen im Höchstmaß benutzt werden. Die Notation ist zum Teil traditionell und zum Teil graphisch. Dem Solospieler wurde dynamische Freiheit gelassen; ein einziges Mal wurden Intervalle nur kurz angegeben oder die Freiheit in Bezug auf die Reihenfolge kurzer Motive eingeschränkt. Klangvariationen werden durch Schlegelwechsel realisiert.

"Midare" wurde im Winter 1972 komponiert und im April 1973 im Rahmen des Gaudeamus Interpreten-Wettbewerbs uraufgeführt.

TON DE LEEUW: MAGIC OF MUSIC

"Magic of Music" ist eine Komposition für 4 Stimmen - eine Live-Stimme und 3 auf Tonband. Der Text wurde einer indianischen Musiktheorie und indianischen Mythen über die Entstehung der Musik entlehnt. Die Komposition gründet sich auf komponierte Motive, deren Reihenfolge frei von den Ausführenden zu bestimmen ist.

TON DE LEEUW: MOUNTAINS

Nicht die Opposition, sondern die Integration der instrumentalen und elektrischen Geräusche ist zentral in diesem Werk. Einerseits empfindet man den Charakter vieler elektronischer Passagen durch die besonders detaillierte flexible Formgebung als fast lebendig, andererseits macht die Bassklarinette Kurven, die an bestimmte elektronische Schaltungen erinnern. Die musikalischen Geschehnisse entfalten sich langsam in großem Zeitraum, daneben gibt es viele Wiederholungen mit fortwährenden und subtilen Varianten. Die sich träge hebenden und senkenden Linien, die hohen Ebenen, wo die Musik scheinbar stockt, haben mir jedenfalls den Titel in die Hände gegeben: Berge

Echos der Volksmusik durchtönen die Musik, zeitlos und nicht lokalisierbar, verschmolzen mit dem zeitgenössischen Idiom und den benutzten elektronischen Mitteln. Das Tonband wurde mittels spannungsgesteuerter Apparaturen im elektronischen Studio des Komponisten produziert.

Es war das Bestreben, alle vorkommenden Varianten nach einem vorher bestimmten Programm hervorzubringen.

TON DE LEEUW: CLAIR-OBSCUR

"Clair-Obscur" wurde 1981/82 im Auftrag der GRM komponiert. Der Titel verweist auf Rembrandt. Übersetzt in die Musik bezieht sich das Spiel von Licht und Schatten auf Klangmassen, die sich langsam entwickeln und deren Oberflächen fortwährend den Ton ändern. Die Musik ist wesentlich lyrisch und kontemplativ. Durch das elektronische Material hindurch hört man entfernte Echos alter Lieder und musikalische Bewegungen, die in der Zeit verschwimmen. Der kontemplative Charakter, der aus diesem Werk emporsteigt, ist durch die Suche nach der Stille hinter der Musik entstanden. Das Suchen nach Klang – Träger der Stille – impliziert ein sich radikales Absetzen vom leeren Lärm unserer Konsumgesellschaft.

JOS KUNST: SOLO IDENTITY

"Solo Identity" wurde 1972 komponiert. Der Komponist möchte keinen Kommentar geben. Es scheint unmöglich, den Produktionsvorgang zu beschreiben. Da Musik meist auf non-verbale Begriffe basiert, ist kein Mensch heute in der Lage, richtig mit diesen zu verfahren. Außerdem bin ich der Meinung, dass man beim Zuhören keine Fachkenntnisse braucht. Jeder Zuhörer soll nur zuhören und sich etwas dabei denken. Wenn er das Richtige denkt, wird die Musik sein Denken einfangen und in die richtige Richtung weisen. Die Gedanken, die sich in diesem Prozess formen und entwickeln, könnten effektiver sein als die Begriffe, die vorher aufs Tapet gebracht werden.

PETER PLOMPEN: NAIRA

"Naira" ist der dritte Teil der Komposition "Triptiek", die aus den Teilen "Murea", "Varana" und "Naira" besteht. Diese Titel verweisen ausschließlich auf die Teile dieses Werkes und haben darüber hinaus keinen Realitätswert. Sie spiegeln nur den Wunsch des Komponisten wider, eine Anzahl autonomer Klangwelten zu schaffen.

Für jedes dieser drei Stücke wurde eine beschränkte Menge Klangmaterial verwendet. Von diesem Material, das ausschließlich elektronischen Quellen entnommen wurde, sind mittels verschiedener Bearbeitungen neue Klänge gemacht worden. Hierdurch entstanden "Klangfamilien", die auch dafür Sorge tragen, dass ein bestimmtes Gleichgewicht gewährt ist, sogar bei großen Unterschieden in Klang- und Zeitstruktur.

Für die Herstellung einer Anzahl Grundmaterialien wurden verschiedene Formen der Frequenzmodulation verwendet. Um diese Modulation richtig steuern zu können, wurden die Modulationsprogramme mittels sogenannter Burstgeneratoren angewandt.

Eine Anzahl dieser Modulationsprogramme wurde derartig zusammengestellt, dass hiermit dem zu modulierenden Signal zugleich eine rhythmische Struktur gegeben wurde. In Verbindung mit Bandverzögerung und Rückkopplung ist auf diese Weise eine ziemlich komplexe und trotzdem gut kontrollierte Polyphonie entstanden.

MARGRIET HOENDERDOS: BANDE AMORCE

"Bande Amorce" wurde 1983 im Studio des Sweelinck Konservatoriums vollendet. Verwendet wurden analoge und digitale Computerklänge und konkrete Geräusche, wobei die Abgrenzung zwischen diesen Klängen und den Geräuschen immer weiter abgebaut wird. Der Titel "Bande Amorce" ist französisch für Vorlaufband und hat nichts Wesentliches zu bedeuten. Er wurde nur wegen der Assoziation mit "Amore" gewählt.

Samstag, 9.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Drei Klanginstallationen

Martin Riches

Sound Machine

Percussion Piece No. 1

Piece For Four Radios

MARTIN RICHES: SOUND MACHINE

Meine Ziele beim Bau meiner Maschinen sind:

- dass sie gut und auf einfache Weise funktionieren;
- dass man sehen kann, wie sie funktionieren;
- dass sie ohne "Kosmetik" optisch wirken.

Eine Möglichkeit, diese Ziele zu erreichen, ist, die Bestandteile der Maschine räumlich voneinander zu trennen, so dass sie ein Diagramm ihrer eigenen Funktionen bilden. Auf diese Weise wird nicht unbedingt der größtmögliche technische Wirkungsgrad erzeugt, aber man kann vom Äußeren her darauf schließen, was innen vor sich geht.

Roland Pfrengle möchte ich dafür danken, dass er das Interface für diese Maschinen gebaut hat.

MARTIN RICHES: PERCUSSION PIECE NO. I

"Percussion Piece No. I" ist meine erste Installation und kam auf Anregung meines Galeristen Anselm Dreher zustande.

Ich habe mich für eine Klanginstallation entschieden, um eine strenge, aus der Funktion erwachsende räumliche Struktur zu erreichen. Die entstehenden Klänge sollten, obwohl von Zufallsoperationen gesteuert, eine zyklische Struktur haben. Nachdem ich mich für acht Klänge (gleichmäßig über eine Oktave verteilt) entschieden hatte, ergab sich Form und Dimension der Installation aus den akustischen Gesetzen.

Acht Holzresonatoren verstärken die durch Hämmer in Vibration versetzten Stahlstangen. Die Stahlstangen dehnen die Klänge zeitlich aus. Besondere Materialien an den Hämmern bestimmen die individuellen Klangfarben und Lautstärken. Es gibt vier laute und leise Klänge. Die Anschläge der Hämmer werden durch eine Zufallssteuerung elektromagnetisch ausgelöst. Die Dimensionen und das Design der Zufallssteuerung mussten durch Experimente gefunden werden, um die gewünschte zyklische Struktur der Klänge zu erreichen. Eine Kugel rollt zwischen vier aktiven und vier passiven Rückstoßelementen hin und her und löst die Klangvorgänge aus, die auf verschiedenartige Weise mit den Rückstoßelementen kombiniert werden können.

MARTIN RICHES: PIECE FOR FOUR RADIOS

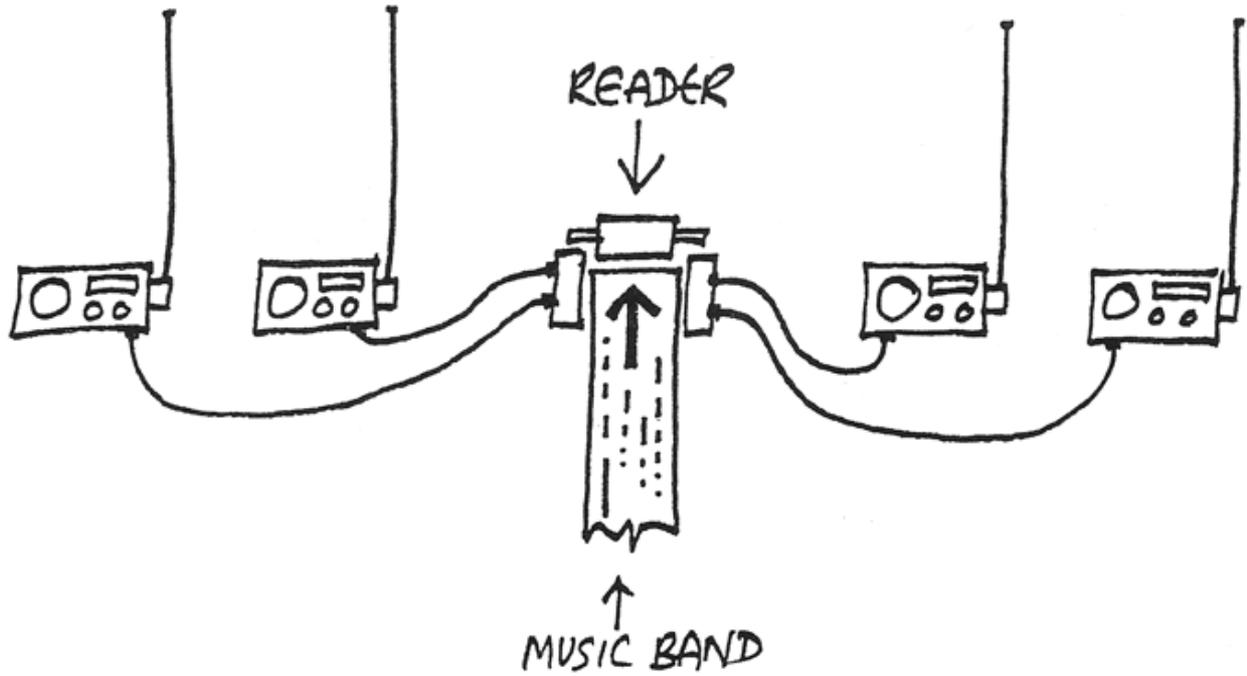
Ein Musikbandleser spielt auf vier Radios wie auf den Saiten oder Pfeifen eines Instruments, nach einem Programm, das auf Musikband aufgezeichnet ist.

Das Stück fängt mit einem perkussiven Teil an, gefolgt von einem Morse-Thema (DBR: –.. –... .–.) mit drei Variationen. Es endet mit einem rhythmischen Teil.

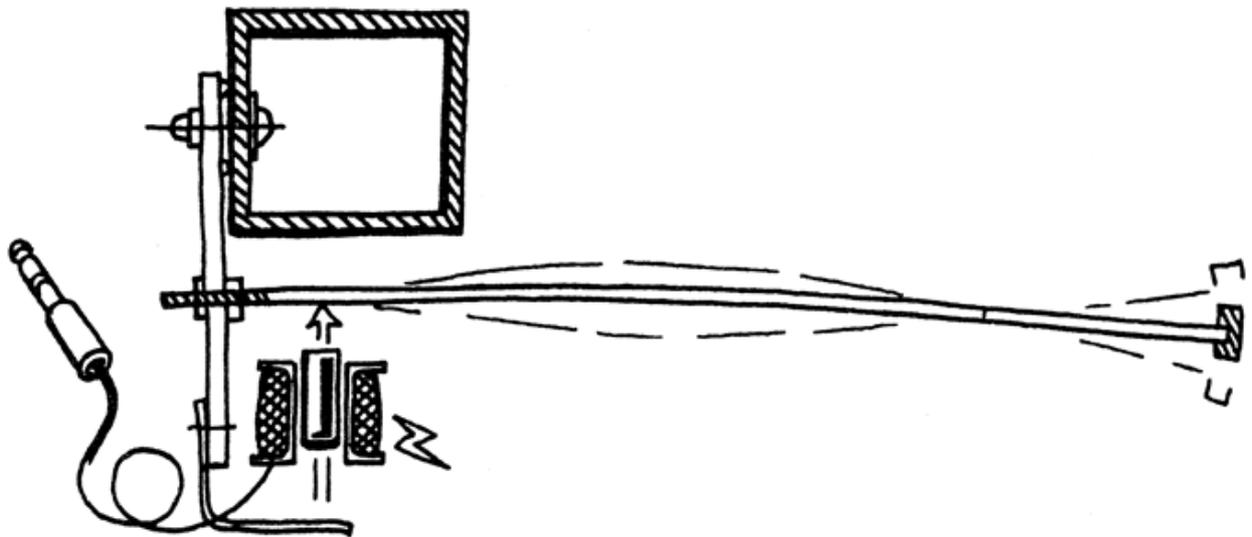
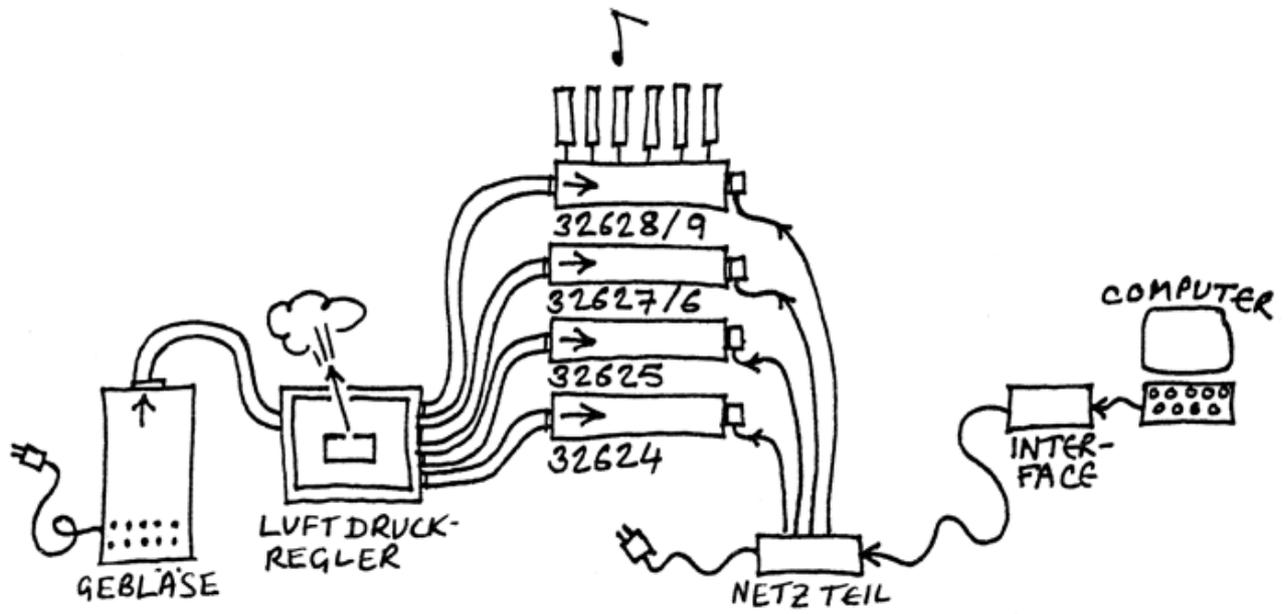
Keine Performance gleicht der anderen, und doch ähneln sie einander durch das gleichbleibende Programm.

Wenn Sie das Musikband anschauen, sehen Sie, was Sie hören werden

Martin Riches



Piece for Four Radios



Sound Machine.
Percussion Piece No. 1.

Samstag, 9.2.1985
21.30 Uhr Akademie

Helmut Lachenmann	Pression für Violoncello	(1969)
Karlheinz Stockhausen	Spiral für einen Solisten, Kurzwellenempfänger und Lautsprecher Version für einen Flötisten	(1968)
Iannis Xenakis	Kottos für Violoncello	(1977)
John Cage	A Book of Music für zwei präparierte Klaviere	(1944)

Eberhard Blum
Flöten und Kurzwellenempfänger

Roland Pfrengle
Elektronische Technik

Werner Taube
Violoncello

Klavierduo
Kristine Scholz / Mats Persson

HELMUT LACHENMANN: PRESSION FÜR CELLO SOLO

Das Stück, Werner Taube gewidmet, ist 1969 entstanden im Zusammenhang mit Vorstellungen von einer "instrumentalen Musique concrète". Gemeint war damit eine Musik, deren akustische Eigenschaften so organisiert sind, dass sie die konkrete Situation der Klang-Hervorbringung, die dabei wirkenden mechanischen Bedingungen und Widerstände ins Musik-Erlebnis einbeziehen. Instrumentale Spielverfremdung ergibt sich dabei logisch aus der Notwendigkeit, die energetischen Bedingungen, unter denen Klang entsteht, abzuwandeln und in verschiedenen Abstufungen zu verbinden. Nach außen bedeutet dies ein Angebot an den Hörer (und nicht – wie es bei diesem Stück oft einseitig interpretiert wurde – eine "Verweigerung"): das Angebot, zu hören im Sinn von "anders hören". Im Licht eines so bewusst reflektierenden Materialbegriffs wieder musikalischen Zusammenhang erfahren, müsste bedeuten: sich selbst erfahren.

Helmut Lachenmann

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: SPIRAL

"Spiral" ist im September 1968 in Madison / Connecticut entstanden. Michael Lorimer, ein junger amerikanischer Gitarrist, kam im August 1968 nach Darmstadt. Er hatte mich schon des öfteren um eine Komposition für Gitarre gebeten und wollte mir alle Möglichkeiten des Gitarrespiels und der bereits vorhandenen Kompositionen für Gitarre zeigen. Ich begann im September mit einer Komposition für Gitarre, kam aber einfach nicht voran, da ich nicht den nötigen Enthusiasmus hatte, bei jedem Akkord, bei jeder Passage die Fingerstellungen auszuprobieren. Endlich legte ich die Arbeit beiseite und begann mit der Komposition "Spiral", die an die früheren Prozess-Kompositionen "Prozession" und vor allem "Kurzwellen" anknüpfte, und die sich – nach den Erfahrungen der ersten Aufführungen der Textkompositionen "Aus den sieben Tagen" – in den Anforderungen des Spiralzeichens an den Spieler auf 'metamusikalische Erfahrungen' richtete.

In "Spiral" werden Ereignisse, die ein Solist mit einem Kurzwellenradio empfängt, imitiert, transformiert und transzendiert.

Außer dem Radio kann er ein beliebiges Instrument, mehrere Instrumente, Instrument und Stimme, oder nur die Stimme benutzen.

Zur räumlichen Projektion und Verstärkung von Instrument, Stimme und Kurzwellenklängen benötigt er Mikrophone und wenigstens zwei Lautsprecher.

Besitzt nicht nahezu jeder einen Kurzwellenempfänger? Und hat nicht jeder eine Stimme? Wäre es nicht für jeden eine künstlerische Lebensform, das Unvorhergesehene, das man aus einem Kurzwellenradio empfangen kann, in neue Musik zu verwandeln, das heißt, in einen bewusst gestalteten Klangprozess, der alle intuitiven, denkerischen, sensiblen und gestalterischen Fähigkeiten wachruft und schöpferisch werden lässt, auf dass sich dieses Bewusstsein und diese Fähigkeiten spiralförmig steigern?

Karlheinz Stockhausen 1970

Das Radiogerät als Sender

Einer Konzeption von Musik, die um die Unvorhersehbarkeit und Gleichwertigkeit aller Ereignisse (und durchaus nicht allein der klanglichen) kreist, empfiehlt sich das Radiogerät als das angemessenste Instrument, als geradezu kongeniale Schallquelle. Die herkömmlichen Musikinstrumente sind deshalb zwar noch lange nicht tabuisiert, können aber trotz einer Vielzahl

von Präparationsmöglichkeiten, auch in Verbindung mit alltäglichen, akustisch relevanten 'objets trouvés', ihren Klangcharakter nur bis zu einem gewissen Grade verleugnen. Nicht viel anders steht es etwa mit einer Schallplattensammlung, betrachtet man sie als Materialspeicher; sie repräsentiert ein jeweils fest umrissenes Repertoire an Werktiteln, dem man durch geeignete Auswahlverfahren soweit gerecht werden kann, dass schließlich ein neues Stück entsteht, das den Geist dieser Sammlung und den ihres Besitzers reproduzieren wird. Dagegen hat der Radioapparat den Vorzug, eben nicht allein Musik (oder allenfalls noch Literatur, Dokumentarisches) wiederzugeben, sondern in wie immer auch ideologisch verzerrter Form Momentaufnahmen aus den verschiedensten Bereichen gesellschaftlicher Aktivität.

Aus: "Medienkomposition nach Cage" von Hans Rudolf Zeller

IANNIS XENAKIS: KOTTOS

"Kottos" wurde 1977 als Pflichtstück für den Internationalen Wettbewerb für Cellisten in La Rochelle (Frankreich) geschrieben. Es ist ein schwieriges Werk, und es hat gezeigt, dass junge Cellisten heute wohl in der Lage sind, solche Werke perfekt aufzuführen.

"Kottos" ist der Name einer der hundertarmigen Riesen, gegen die Zeus kämpfte und die er besiegte; eine Anspielung auf die zornige Energie und die Virtuosität, die nötig ist, um das Werk aufzuführen.

JOHN CAGE: A BOOK OF MUSIC

"A Book of Music" wurde am 21. Januar 1945 in der New School for Social Research in New York von Robert Fizdale und Arthur Gold uraufgeführt. Zusammen mit den "Sonatas" und "Interludes" aus dem Jahre 1946 ist es das umfangreichste Werk für präparierte Klaviere. Cage benutzt rhythmische Strukturen und Tonreihen, die die Proportionen des Werkes bestimmen. Alle Aspekte des Klanges – einschließlich der Präparationen – sind von Cage genau festgelegt, um, wie er sagt, persönliche und musikalische Gefühle auszudrücken.

Eberhard Blum

Sonntag, 10.2.1985
17.00 Uhr Ackerstr.
Wiederholung vom 9.2.

Drei Klanginstallationen

Martin Riches

Sound Machine

Percussion Piece No. 1

Piece For Four Radios

Sonntag, 10.2.1985
17.30 Uhr Ackerstr.

Elektroakustische Musik aus Großbritannien I

Roger Smalley	Echo III	(1978)	12'
Jonty Harrison	Klang	(1982)	9'
Stephen Montague	Paramell IV	(1979)	16'

Denis Smalley	Sea Flight (2. Teil aus "Tides")	(1984)	12'
John Paul Jones	Show-down	(1984)	10'

John Wallace
Trompete

James Fulkerson
Posaune

Tim Souster
Klangregie

ROGER SMALLEY: ECHO III

In diesem kurzen, dennoch aber konzentrierten und hochvirtuosen Stück, das 1978 komponiert wurde, wird der Klang einer Trompete von einem Mikrophon abgenommen und vermittels eines Bandgerätes festgehalten. Dieses Band wird dann an ein zweites Tonbandgerät weitergeführt, das den aufgenommenen Trompetenton mit einer Verzögerung von fünf oder zehn Sekunden wiedergibt. Diese beiden Signale hört man aus Lautsprechern, die an der Rückseite des Saales angebracht sind.

Aus diesem Grunde handelt es sich bei dem Stück um die kanonartige Präsentation sich beständig wandelnder Farben und Formen, manchmal in der Form abstrakter Klangschleier, manchmal an entfernte Dramen oder wilde Fanfaren erinnernd. Am Ende des Stückes scheint der Trompeter von der Anstrengung, die es gekostet hat, tödlich erschöpft zu sein.

Tim Souster

JONTY HARRISON: KLANG

Der Titel "Klang" hat eine doppelte Bedeutung. Zum einen benennt er den eigentlichen Ausgangspunkt des Stückes, den Klang einer keramischen Kasserolle, der eine besonders reiche Obertonstruktur aufweist. Dazu kommt, dass das Wort "clang" im Englischen eine lautmalerische Qualität besitzt, die einen Vorgang mit einem scharfen Einschwing- und einem vibrierenden Ausschwingvorgang (wie z.B. bei metallischen Klängen) beschreibt. Obwohl einsätzig, gliedert sich "Klang" in sechs kurze, klar voneinander geschiedene Sektionen:

Einleitung

Entwicklung I Duett

Entwicklung II Unterbrechung des Duetts und sich steigernde Komplexität bis zum ersten Höhepunkt

Entwicklung III Relativ statisch

Entwicklung IV Wucherungen des Materials von Entwicklung III in Glissando-Strukturen, Aufbau eines zweiten Höhepunkts und langsames Abschwollen in die

Coda

"Klang" ist eine Auftragskomposition für MAFILM und wurde im Elektronischen Studio des Ungarischen Rundfunks in Budapest im Sommer 1982 realisiert. Es wurde 1983 mit dem zweiten Preis der Analog-Abteilung des Festivals für elektroakustische Musik in Bourges ausgezeichnet.

STEPHEN MONTAGUE: PARAMELL IV

für Bass-Posaune und Tonband

"Paramell IV" ist eine Komposition in einer Reihe von Stücken, die "Paramell" betitelt sind. Sie alle beschäftigen sich mit bestimmten farblichen Aspekten von Tönen, die in paralleler Bewegung ablaufen. Das Wort ist erfunden und deutet auf die Technik, die bei Konstruktion des Stückes verwandt wurde.

"Paramell IV" ist eine Auftragskomposition des Tubisten Melvyn Poore, unterstützt durch eine Zuwendung von East Midlands Arts, England. 1981 aber wurde es nachträglich für James Fulkerson für Posaune und Tonband im IPEM, Gent, mit finanzieller Unterstützung der Hinrichsen Foundation, London, und des Belgischen Rundfunks umgearbeitet.

DENIS SMALLEY: TIDES

zweiter Satz: SEA FLIGHT (1984)

(Auftragskomposition der Groupe de Recherches Musicales)

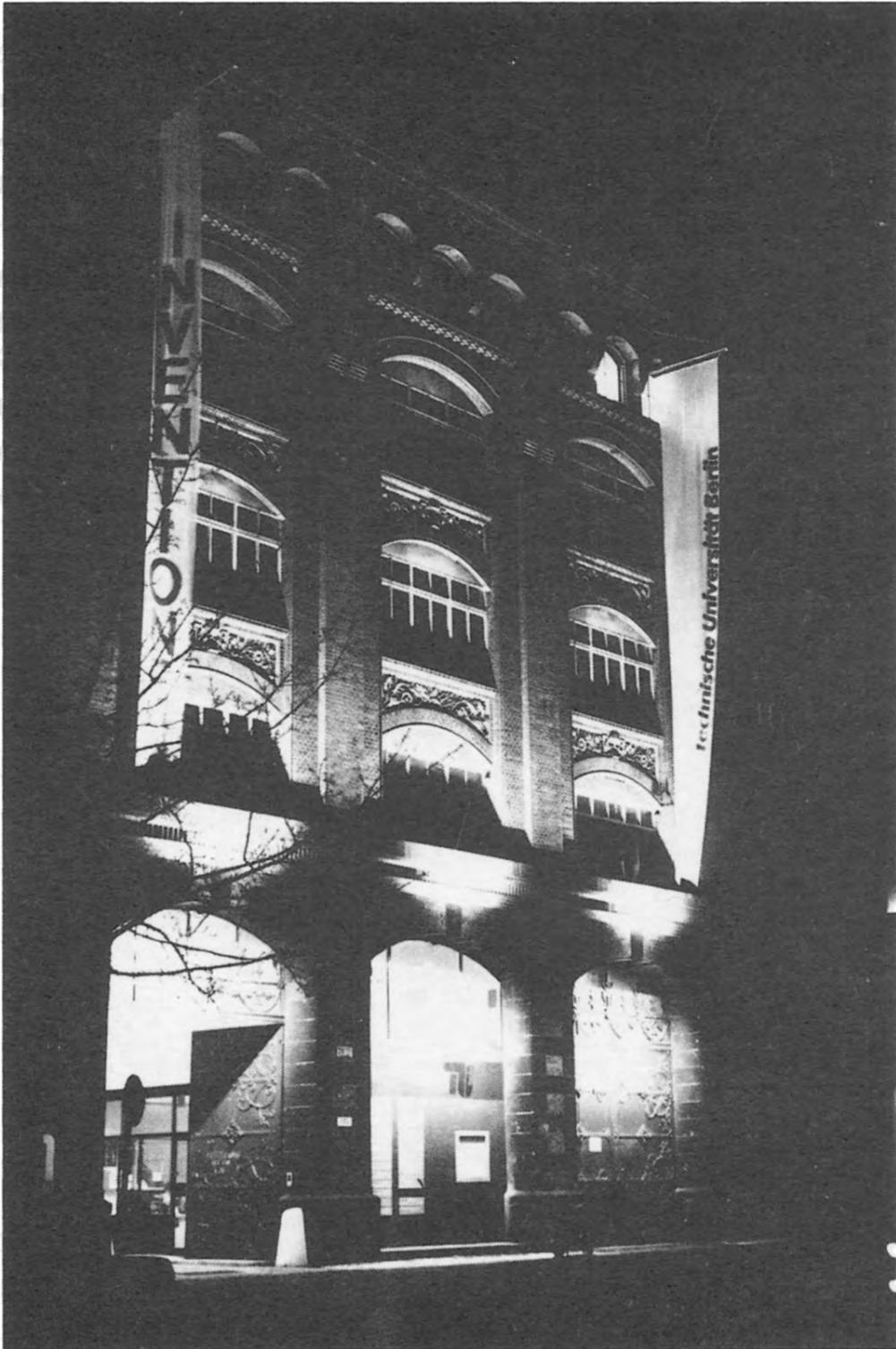
"Tides" basiert auf Analogien zwischen Wasser und Klang-Strukturen und Bewegungen; Bilder der Turbulenz, der Stärke und der Ruhe; das Spiel der Farben und des Lichts; die Kontraste zwischen vergrößerten Details und weit geöffneten Räumen. Der erste Teil ist um eine Reihe von teichartigen Texturen, deren jede ungefähr zwei Minuten dauert, herumkonstruiert. Das ganze Stück soll dem Ohr erlauben, sich auf Elemente innerhalb der Klänge zu konzentrieren und zur gleichen Zeit dem großangelegten Fluss zu folgen, der schließlich in einer Umgebung zur Ruhe kommt, die an die großen Gesten des Meeres gemahnt, die den zweiten Teil beherrschen.

"Sea Flight" ist um wellenförmige Bildungen herumgebaut. Es wurde ein Computerprogramm benutzt, das die einminütige monaurale Aufnahme der Flut in St. Malo (Frankreich) verräumlichen sollte. Dennoch aber ist viel von dem Material synthetisch gewonnen und nach Art der Wellenformen gebildet, ihnen überlagert oder komponiert, um sich wie diese Formen zu verhalten. Das Zusammenwirken dieser Charakteristika evoziert oftmals das Gefühl eines Fluges, worauf der Titel anspielt.

Obwohl die Materialsammlung für "Tides" bis 1981 zurückreicht, wurde es nicht vor 1983 wirklich in Angriff genommen. Das früheste Material wurde mit dem einzigartigen Digitalsynthesizer der Toronto Computer Systems Research Group an der Universität Toronto gewonnen. Im April-Mai 1983 wurde dieses Material mit analogen und digitalen Geräten im Studio für Experimentelle Musik des Finnischen Rundfunks transformiert. Dazu kamen Klänge, die mit dem Synclavier II des Studios gewonnen wurden, und Wassergeräusche. Die Grundaufnahmen wie ihre finnischen Transformationen und eine geliehene See-Aufnahme wurden dann im August-September 1983 im Numerischen Studio der GRM weiterentwickelt. "Tides" wurde in den ersten drei Monaten des Jahres 1984 im Elektronischen Studio der Universität von East Anglia abgemischt.

JOHN PAUL JONES: SHOW-DOWN

"Show-down", geschrieben im Herbst 1984, erlebte seine Uraufführung beim Huddersfield Festival of Contemporary Music. Die Komposition für Posaune, bespieltes Tonband und Live-Elektronik ist in einer Welt zwischen der zeitgenössischen "Kunstmusik" und dem Rockidiom angesiedelt. Sie ist zur Zeit gänzlich notiert, aber die Erwartung ist, dass der Spieler sie im Laufe der Beschäftigung mehr und mehr zu einer improvisatorischen Komposition macht, die als Fixpunkte die Grundstrukturen und die auf Band aufgenommenen Materialien hat. In diesem Sinne, wie in allen improvisatorischen Situationen, hat der Spieler einen "show-down" mit sich, seinen Fähigkeiten und seinen Vorstellungen.



Sonntag, 10.2.1985
20.00 Uhr Ackerstr.

Elektroakustische Musik aus Großbritannien II

Tim Souster	Heavy Reductions für Tuba und Tonband	(1977)		10'
	The Music Room für Bassposaune und Tonband	(1976)		15'
	The Transistor Radio of St. Narcissus für Flügelhorn, live electronics und Tonband	(1984)		25'

James Fulkerson	Force Fields and Spaces II für Posaune und Tonband	(1981)		10'
	Suite for Cello solo	(1979)		16'
	Elective Affinities für Posaune, Cello, Tape-Delay und live electronics	(1980)	(UA)	25'
Joel Chadabe	Twenty-Three Go für Posaune und Computer	(1985)	(UA)	
	Scenes from Stevens nach Worten von Wallace Stevens	(1979)		

Mark Evans
Tuba

James Fulkerson, Joel Chadabe
Posaune

John Wallace
Flügelhorn

Frances-Marie Uitti
Cello

Tim Souster
Klangregie

TIM SOUSTER: HEAVY REDUCTIONS

"Heavy Reductions" führt die viktorianischen Klavierauszüge von Wagners "Ring", die man mir abgewöhnt hatte, weiter. Das Stück verbindet schwülstige unpianistische Texturen mit der blumigen englischen Übersetzung des deutschen Textes. Das Stück ist die noch radikalere Reduktion des Anfangs von "Rheingold" auf ein einziges Melodieinstrument. Mit Hilfe des Tonbandes habe ich ein ganzes Wagnerisches Tuba-Orchester wiedererschaffen, wobei ich bei der Arbeit daran feststellte, dass ganze Passagen des Rheingold-Vorspieles sich durch elektronische Mehrfachechos darstellen ließen. Das Zeittypische des Werkes wird weiterhin durch die Rezitation der Wagnerschen Bühnenanweisungen, die bei so vielen modernen, "metaphysischen" Inszenierungen missachtet werden, vom Solisten betont.

Tim Souster

TIM SOUSTER: THE MUSIC ROOM

"The Music Room" ist ein Kompositionsauftrag von James Fulkerson und wurde von ihm 1976 in der Wigmore Hall unter Mitwirkung von Stephen Montague uraufgeführt. Der Tonbandteil wurde im Studio für Elektronische Musik der Keele Universität, das ich zu jenem Zeitpunkt gerade einrichtete, realisiert. Einer der Ausgangspunkte des Stückes lag in der Entdeckung, die ich während der Ausstattung des Studios machte, dass die Firma, die mich mit Verstärkern, Lautsprechern und ähnlichem belieferte, auch Verträge mit der Armee hatte. Ich war nicht davon überzeugt, dass auf Seiten der Militärs ein großer Enthusiasmus elektronischer Musik gegenüber herrschte und fand schließlich heraus, dass Schall von ihnen zu Verhören und zum Zwecke der Steuerung von Menschenmengen benutzt wurde. In Nordirland wurden der Mitgliedschaft der IRA Verdächtige über längere Zeit sehr lautem weißen Rauschen als Teil einer Verhörmethode ausgesetzt, die mit den Mitteln der "sensory deprivation" (Beraubung der äußeren Wahrnehmung) arbeitete. Der Effekt wurde durch das Verbinden der Augen und durch locker sitzende Kleidung verstärkt. Die Folgen dieser Prozeduren waren kein Witz. Nicht ein einziger "Terrorist" überstand diese Methoden unversehrt, und einige der "Guinea Pigs" trugen schwere psychische Dauerschäden davon. Schließlich wurde die Britische Regierung vom Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte wegen der Duldung solcher Methoden verurteilt. Der Raum, in dem die Verhöre stattfanden, wurde "Music Room" genannt.

Ein anderes Beispiel für die militärische Nutzung von Schall war die unglückselige "Squark-Box", die entwickelt worden war, um Menschenansammlungen an den Straßenecken von Belfast und Derry zu zerstreuen. Ein Armeeforscher hatte herausgefunden, dass die Kombination einer Frequenz von 10.000 Hz mit einer Frequenz von 10.004 Hz einen starken Infraschalleffekt hervorruft, der zu Übelkeit bei den verdächtigen Gruppen führt, die sich an den bestimmten Straßenecken aufhalten würden. Zum Nachteil jedoch für die Insassen jener Kampfwagen, die dieses gefährliche Material ausstrahlen sollten, erwies sich die Lautsprecheranlage als zu wenig gerichtet. Die Armee wurde von den Symptomen ebenso schnell betroffen wie der mutmaßliche Feind.

Nie jedoch wurde ein solch grässlicher Effekt bei dem Publikum dieses Werkes verzeichnet. In der Musik, die kein politischer Traktat ist, sondern das obengenannte Material in einer ambivalenten Weise präsentiert, werden elektronische Klänge mit einem Marsch kontrastiert. Dieser Marsch ist "Lillibulero", der Regimentsmarsch der Royal Electrical and Mechanical Engineers.

Tim Souster

TIM SOUSTER: THE TRANSISTOR RADIO OF ST. NARCISSUS

Dieses Werk, das von der ACGB in Auftrag gegeben wurde, ist für Flügelhorn, Tonband und Liveelektronik geschrieben. Der Titel bezieht sich auf eine Passage aus Thomas Pynchons Buch "The Crying of Lot 49", in der die Protagonistin durch den Anblick des Planes einer brandneuen Wohnanlage in Südkalifornien ("San Narcisco") an ihren ersten Blick auf die Schaltkreise eines Transistorradios, das sie einmal öffnete, erinnert wird. Beide schienen eine bestimmte Struktur zu haben, beide schienen zu ihr in Hieroglyphen zu sprechen, die sie nicht entziffern konnte. "As if, on some other frequency, or out of the eye of some whirlwind rotating too slow for her heated skin even to feet, the centrifugal coolness of words were being spoken."

Momente der Offenbarung und des erweiterten Verständnisses scheinen an Knotenpunkten aufzutauchen, dort, wo verschiedenartige Schwingungen sich zu einer übergeordneten Struktur verbinden. Man muss sich auf die Wellenlänge der Nacht einstellen, wie die Extraterresten es in "Unheimliche Begegnung der Dritten Art" taten, wenn sie dabei auch einige Fensterscheiben zerbrachen und Wissenschaftler zu den Portalooos schickten.

Die Form von "Transistor Radio" ist die einer zunehmenden Fokussierung. Es beginnt mit den geräuschhaftesten Klängen, derer das Flügelhorn mächtig ist. Wenn dann jedoch die Frequenzstrukturen untersucht werden, werden die Regelmäßigkeiten und die signifikanten Strukturen entdeckt. Am Ende schließlich löst sich das Stück in einen konsonanten Zusammenklang und einen gleichmäßigen Rhythmus. Es ist eine Reise herunter durch die Schichten des Klangspektrums.

Tim Souster

JAMES FULKERSON: FORCE FIELDS AND SPACES (1981)

Dieses Werk ist ein Kompositionsauftrag der Rosemary Butcher Lance Company mit Unterstützung des Arts Council of Great Britain. Es war ein gemeinsames Projekt mit der Choreographin Rosemary Butcher und dem bildenden Künstler Jon Groom, der eine Plastik und ein begleitendes Licht-Design entwarf. Die Bildwelt dieser Künstler regte den Titel an (wie auch meine persönliche Lektüre in jener Zeit, die sich mit der Geschichte der Naturwissenschaften beschäftigte). Die Musik, die sich in vier Teile gliedert, füllt einen ganzen Abend, wenn sie ganz aufgeführt wird:
 Teil I ist für Posaune und Bandverzögerung oder auch für vorher bespieltes Tonband geschrieben.
 Teil II ist für Posaune und vorher bespieltes Tonband,
 Teil III für Posaune und Bandverzögerung,
 Teil IV ist für Tonband mit fakultativem Instrumentalensemble.

JAMES FULKERSON: SUITE FOR SOLO CELLO (amplified), (1978/79)

Meine "Suite für Solo Cello" wurde für die junge australische Cellisten Sarah Hopkins anlässlich eines Aufenthaltes als Composer-in-Residence am Victorian College of the Arts in Melbourne geschrieben. Als ich zu komponieren begann, sorgte ich mich wegen der verschiedenartigen Charakteristik der vier Sätze, sagte mir aber dann, dass dies in 25 bis 30 Jahren wohl hauptsächlich eine akademische Frage sein würde. Ich muss gestehen, dass schon fünf Jahre später dieses Problem ziemlich fern ist. Die vier Sätze sind überschrieben:

Song for Sarah
Alaudin
From the Rothko Chapel
Interstellar Space

James Fulkerson

JOEL CHADABE: TWENTY-THREE GO SCENES FROM STEVENS

Seit 1977 arbeite ich mit einem kleinen Mini-Computer / Synthesizer-System, das von der Firma New England Digital Corporation speziell für den musikalischen Gebrauch entwickelt wurde.¹

Meine Idee bei der Arbeit mit diesem System ist, es als intelligentes Instrument zu nutzen; intelligent in dem Sinne, dass es von allein funktioniert, dass es automatisch Entscheidungen fällt und dass es auf das, was ich tue, in einer komplexen, nicht gänzlich vorhersagbaren Art und Weise antwortet, indem es mit seinen Mitteln Informationen erzeugt und mir Hinweise für weitere Aktionen gibt. Das System geht auf mich und ich gehe auf das System ein, und die Musik gewinnt ihre Form durch diese sich gegenseitig beeinflussende, interaktive Beziehung.

In "Solo" bestimmt der Computer die Töne einer Melodie und ihre Begleitakkorde während ich spiele, indem ich meine Hände in der Nähe zweier entfernungsempfindlicher Antennen bewege. Wenn ich mit der rechten Hand der rechten Antenne näherkomme, steuere ich die Geschwindigkeit der Melodie, indem ich die Dauer jeder einzelnen Note erhöhe oder vermindere. Wenn ich die linke Hand in der Nähe der linken Antenne bewege, steuere ich die Klangfarbe, indem ich meine Hand durch Zonen bewege, in denen verschiedene computererzeugte Instrumente, die an Vibraphon, Klarinette oder Flöte erinnern, spielen. Es ist, als ob man ein improvisierendes Orchester leite. Ständig bin ich mit Situationen konfrontiert, die unvorhersehbare Elemente enthalten. Ich reagiere auf das, was ich höre, ich nutze das Unerwartete als Vorteil, ich führe die Musik zu den Situationen, die ich bevorzuge.

"Scenes from Steven" basiert auf der Bilderwelt von Wallace Stevens "Dreizehn Arten, eine Amsel anzuschauen", besonders den folgenden Versen:

¹ Synclavier I

Among twenty snowy mountains
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.

Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood traced in the shadow
An indecipherable cause.

I do not know which to prefer
The beauty of inflections
Or the beauty of innuendos,
The blackbird whistling
Or just after.

Diese Verse zogen mich an, weil in ihnen verschiedene Bildwelten, die durch ein gemeinsames Thema verbunden sind, aufscheinen – mit anderen Worten, Klang und Struktur. Bildungen wie "snowy mountains", "icicles", die ein Fenster mit "barbaric glass" füllen, suggerieren eine Art eisigen, magischen Klang, und Wörter wie "inflections", "innuendos" und "the blackbird whistling ..." rufen ein wärmeres Gefühl wach, vielleicht eine Melodie. Die Zeile "an indecipherable cause" war von besonderer Bedeutung, weil sie den Typus von Prozess zu reflektieren schien, den ich in meiner Musik bevorzuge, wo ein Klang unerwartet einem anderen in einem lyrischen Fließen folgt. Sie deutete auch die besondere strukturelle Idee an, die hinter der Komposition steht: die Gegenwart einer unsichtbaren Melodie, die von Klängen begleitet wird. Die Melodie ruft eine Begleitung hervor, ist selber aber unsichtbar, nur gegen Ende tritt sie als "the blackbird whistling" in Erscheinung.

"Twenty three go", geschrieben für den Posaunisten James Fulkerson, und "Rhythmus", geschrieben für den Schlagzeuger Jan Williams, sind beides Improvisationen für Computer und Instrumentalisten. Wie in den meisten Improvisationen entwickelt sich die Musik wie ein Gespräch, als Ergebnis des Gedankenaustausches zwischen den beiden Aufführenden.

Joel Chadabe

SPRACHEN DER KÜNSTE II

Vorbemerkung

I.

Die Akademie der Künste führt vom 1. -10. Februar 1985 zum zweiten Mal eine Veranstaltungsserie mit dem Titel "Sprachen der Künste" durch. Sind 1984 Arbeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst und der Musik präsentiert worden, werden in diesem Jahr ausschließlich Arbeiten von Komponisten vorgestellt. Während im Studio der Akademie hauptsächlich Instrumentalmusik aus Europa und den USA auf den Programmen stehen, wird zu den im TU-Gebäude in der Ackerstraße parallel stattfindenden "Inventionen" - in diesem Jahr erstmalig in einigen Bereichen gemeinsam mit "Sprachen der Künste" geplant - elektroakustische Musik aufgeführt.

II.

1958 schrieb Karlheinz Stockhausen: *"Instrumentalmusik schreiben heißt: die Aktionen des Spielenden durch optische Zeichen auslösen und den lebendigen Organismus des Musikers, seine schöpferische, stets veränderliche Reaktionsfähigkeit ansprechen; von Aufführung zu Aufführung vielmalige Produktion und Unwiederholbarkeit ermöglichen."* Die Unwiederholbarkeit einer Aktion und die Einmaligkeit der Aufführung kann für Ausführenden und Hörer gleichermaßen zu einem musikalischen Erlebnis werden. Die Ausführung von Musik sowie das Zuhören sind aktive Tätigkeiten. Nichts kann das Erlebnis eines Konzertes mit seinen akustischen, optischen und räumlichen Eindrücken ersetzen. Auch John Cage hat musikalische Aufführungen im Sinn, wenn er schreibt: *"Ich stelle mir nie etwas vor, ehe ich es nicht erlebt habe."*

III.

Elektronische und instrumentale Musik haben eigene Vokabulare entwickelt; in einigen Werken unserer Programme sind beide Ausdrucksmöglichkeiten miteinander verbunden. Solche Arbeiten sind eine Erweiterung der "Sprachen der Künste", da sie Grenzen zwischen den künstlerischen Sprachen überwinden. Dies ist selbstverständlich auch eine der Absichten dieser Veranstaltungen und bleibt eine wichtige Aufgabe der Künste überhaupt.

Eberhard Blum
Berlin, Januar 1985

BEMERKUNGEN ZU DEN INVENTIONEN

So umstritten die Elektroakustische Musik ist, man kann ihr bescheinigen, dass sie noch erhebliche Ressourcen an Neuigkeiten birgt sowie nach neuartigen Erfindungen (Inventio: lat. Erfindung) der Komponisten, Tonmeister und Techniker verlangt. Die Euphorien einst vielversprechender Technologien hallen noch wider - die Computereuphorie ist noch präsent -, sie sind aber längst in den Köpfen verklungen, die gehofft hatten, dass mit neuen Technologien, neuen Instrumenten automatisch auch die Erfindungsgabe einhergeht. Trotz nachgesagter "uneingeschränkter Möglichkeiten" der Synthesizer und Musikcomputer kann man nämlich zunehmend Einförmigkeit, Standardisierung, Kommerzialisierung beobachten, was so ziemlich das Gegenteil von INVENTIO ist. Daher muss gezeigt werden, dass neben dieser populären Medienflut noch die anderen, mehr unauffälligen, unbekannteren, zuweilen unangenehm neuen fließenden Gewässer Elektroakustischer Musik da sind, die weit weg von Euphorie und Technologiegläubigkeit die Ressourcen nutzen, die angeboten sind.

Im Angebot ist alles, was überhaupt denkbar ist; und daher ist die Rolle der "selbstgemachten" Instrumente und der "Privatstudios" bezeichnender Weise, wie bei den letzten INVENTIONEN auch, wieder stark hervorgehoben, stellt doch diese individuelle Natur (die auch einmal als "ärmlich" bezeichnet wurde) den notwendigen Gegenpol zu den "großen" Studios dar. Hier ergibt sich auch die Gelegenheit, die Komponisten zu entmystifizieren, sie nicht nur als "Spezialisten" für Elektroakustische Musik (EM) zu belassen: so haben sich INVENTIONEN und SPRACHEN DER KÜNSTE zusammengetan, um Komponisten sowohl instrumental als auch elektroakustisch vorzustellen. Allerdings fehlte noch die erforderliche finanzielle Unterstützung, um diese Idee konsequent durchzuführen und auch den Kontext zum Europäischen Jahr der Musik zu dokumentieren.

Über das Konzertangebot hinaus wird dem Besucher Gelegenheit geboten, sich über musikwissenschaftliche, technische und musikpädagogische Themen zu informieren. Neben den Publikationen anlässlich der INVENTIONEN – PHASEN von Klaus Ebbeke und MUSIKSPRACHEN AUF COMPUTERSYSTEMEN von Klaus Buhler sowie das umfangreiche Programmheft – werden noch zwei Schallplatten mit Uraufführungen Elektroakustischer Musik bei den INVENTIONEN angeboten; hinzu kommt eine Reihe von sechs Workshops in den Clubräumen der Akademie, wo Hans Peter Haller einen Überblick der "Klangumformung" geben wird (dies speziell auch für Schüler, Studenten und Volkshochschüler). Die Anwesenheit der 27 Komponisten und 34 Musiker wird dazu beitragen, mannigfaltige Kontakte am Ort und darüber hinaus entstehen zu lassen und ein Forum für zeitgenössische Musik zu bilden.

Die INVENTIONEN finden nun zum vierten Mal statt, man kann also schon von einer gewissen Tradition sprechen: Elektroakustische Musik wird im TU-Gebäude Ackerstraße jährlich Anfang Februar dargeboten; die Aufführungen werden von Studenten der TU betreut, und die Organisation sowie die Programmgestaltung liegen in Händen des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und des Elektronischen Studios der TU. Die diesjährigen INVENTIONEN wurden noch weitgehend mit Helga Retzer konzipiert, die im Sommer 1984 durch einen tragischen Unfall ums Leben kam.

Folkmar Hein
Elektronisches Studio der TU

MARTIN SUPPER: ELEKTRONISCHE MUSIK IN HOLLAND

Beschäftigen wir uns mit der Geschichte der Elektronischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, so stoßen wir schnell auf das Jahr 1952, auf Köln, auf die Namen Robert Beyer, Herbert Eimert, Fritz Enkel und Werner Meyer-Eppler, auf den Nordwestdeutschen Rundfunk (später Westdeutscher Rundfunk), wo das erste Studio für Elektronische Musik entstand. Normalerweise werden wir nur wenig darüber erfahren, wie sich die Elektronische Musik in Holland entwickelt hat. Der folgende kurze Abriss möchte zeigen, wie die Entwicklung in Holland war.

Walter Maas, der unermüdliche Verfechter der zeitgenössischen holländischen Musik und Gründer der Stiftung Gaudeamus, gab die ersten Impulse zu einer eigenständigen holländischen Elektronischen Musik. 1954 lud er Werner Meyer-Eppler zu mehreren Vorträgen nach Holland ein. Meyer-Eppler, Professor für Informationstheorie in Bonn, hatte durch sein 1949 erschienenen Buch "Elektrische Klangerzeugung" bereits Einfluss auf die Gründung des ersten Studios in Köln.

Eines der ersten Resultate von Meyer-Epplers Vorträgen in Holland war, dass unter seiner Leitung 1954 und 1955 das erste Studio für Elektronische Musik in Holland aufgebaut wurde, signifikanterweise wie in Deutschland in einem Rundfunkhaus, der Nederlandse Radio Unie (Rundfunk-Union) in Hilversum kurz NRU - in der verschiedene holländische Programmgesellschaften wie AVRO, N.C.R.V., VARA zusammengeschlossen sind.

Die Komponisten Hans Kox, Peter Schat, Elbert Vermaak und andere arbeiteten dort. Die ersten Kompositionen von Bedeutung waren "Orestes" (1954) von Henk Badings und "Hiob" (1956) von Ton de Leeuw. Beide Kompositionen bekamen den Premio Italia. 1957 entstand im NRU-Studio die erste seriell organisierte Komposition, "Study" von de Leeuw.

Ton de Leeuw war es auch, der durch eine Reihe von Vorlesungen (1953-54) die *musique concrète* in Holland einführte. Die holländische Richtung der *musique concrète* erreichte jedoch keine größere Bedeutung. Dies ist umso bedauerlicher unter dem Gesichtspunkt, dass die Klangmanipulation mit den Ideen der Künstlergruppe "De Stijl" verglichen wurde.

Bereits 1955 entschied sich die NRU, ihr bescheidenes Studio nicht weiter auszubauen. Wenige Monate nach dieser Entscheidung stellte die Firma Philips Gloeilampenfabrieken verschiedene Apparaturen ihres Versuchslaboratoriums in Eindhoven für den Komponisten Henk Badings zur Verfügung. Als erstes Werk entstand dort die Ballettmusik "Kain und Abel" für das Holland Festival 1956. 1957 übernahm das Ballett des Hannoverschen Landestheaters die erste deutsche Aufführung. In einer Zeitungskritik war zu lesen: "*Die Musik des holländischen Komponisten Henk Badings in dem mit Spannung erwarteten "Elektronischen Ballett" ist keineswegs chaotisch oder schockierend, wie wohl viele Besucher erwarteten. Badings reguliert die Klangfarbenkontrapunkte als ein Musiker, der auch mit der Technik noch weitgehend traditionell empfindet, so ungewohnt sich auch vieles anhören mag. Sein elektronisch-musikalisches Werk ist von einem Klangsinn gesteuert, der bis zum französischen Impressionismus etwa Debussys zurückgeht*". Weitere Kompositionen wurden von Badings im Philips-Studio realisiert. Das eigentlich nur für kurze Zeit zusammengestellte Studio kam schnell zu großer Bedeutung. Schon bald arbeiteten auch Ton de Leeuw, Tom Dissevelt, Rudolf Escher und Dick Raaijmakers dort. Die wichtigsten holländischen Kompositionen waren in dieser Zeit "Pianoforte" (1959) von Raaijmakers und "Antiphonie" (1960) von de Leeuw. Raaijmakers war ursprünglich Assistent im Philips Physiklabor und daher in der Lage, anderen Komponisten zu assistieren. Er wurde später Leiter des Studios am Konservatorium Den Haag.

Philips hatte zweifelsohne kommerzielle Interessen mit der Einrichtung dieses Studios. Die vom Versuchslaboratorium herausgegebene Schallplatte "Elektronische Unterhaltungsmusik" zeugt davon. Auf ihr ist u.a. der "Colonel Bogey" - Marsch aus dem Film "Die Brücke am Kwai" zu finden.

1958 wurde Edgar Varèse ins Philips-Studio eingeladen. Er sollte für den von Le Corbusier entworfenen Philips-Pavillon zur Brüsseler Weltausstellung die Musik realisieren. Varèse arbeitete an der 8 Minuten langen Komposition 9 Monate ununterbrochen im Studio. Die Klangmaterialien dieses Werkes, "Poème électronique", waren u.a. verfremdete Glocken, Maschinengeräusche, Chöre und Klavierakkorde. Die Aufführung wurde mit Hilfe von 425 im Pavillon verteilten Lautsprechern vorgenommen.

Bereits 1957 wurde die erste Organisation gegründet, um die Elektronische Musik in Holland zu repräsentieren und zu verbreiten, das Contactorgaan Elektronische Muziek, CEM. Im selben Jahr baute sich das CEM ein eigenes Studio an der Technischen Universität Delft auf. Durch die Eingliederung in den Universitätsbetrieb war auch der notwendige Unterricht gewährleistet. Die wichtigsten Kompositionen, die dort entstanden, waren von Jan Boerman, Jaap Spek, Rudolf Escher und Peter Schat.

1960 beschloss das CEM, die Studios von Philips und Delft zu vereinen und an der Reichsuniversität Utrecht zu installieren. Utrecht war nun das erste große Universitäts-Studio. Dort sollten auch die bisher verteilten Funktionen – Forschung, Unterricht und Produktion – vereint werden. Auch sollte es die Universität ermöglichen, Verbindungen zu anderen Kunstgattungen, zur Musikwissenschaft, zur Linguistik, zur Elektronik usw. aufzunehmen. Von 1961 bis 1965 hatte das Studio eine sogenannte 'erste konservative' Periode, also die Funktion eines reinen Analogstudios wie in Köln. Henk Badings war der Betreuer während dieser Zeit. Ab 1964 wurde Gottfried Michael Koenig die künstlerische Leitung des Studios übertragen. Koenig hatte bereits seit 1963 Kompositionsunterricht in einem kleineren, 1961 von CEM in Bilthoven eingerichteten Unterrichtsstudio gegeben. Unter seiner Leitung begann in Utrecht nicht nur die zweite Periode, nämlich die eines Computerstudios (ab 1966); das Studio wurde auch in ein eigenes Universitäts-Institut, das Instituut voor Sonologie, umgewandelt.

Utrecht wurde nun sehr schnell auch im Ausland berühmt und zog zahlreiche Komponisten an. Hier nur eine geringe Auswahl der Komponisten, die in Utrecht arbeiteten: Henk Badings, Tom Dissevelt, Jan Boerman, Hans Kox, Will Eisma, Peter Schat u.a. in der Anfangsperiode. Später kamen Konrad Boehmer, Makoto Shinohara, Mauricio Kagel, Ton Bruyner, Jos Kunst, Frits Weiland, Jan Vriend, Will Bottje, Luctor Ponse, Tera de Marez Oyens, Chistóbal Halffter, José Luis de Delás, Simeon ten Holt, Milan Stibilj, Rainer Rien, Roland Kayn, Erhard Grosskopf, Roland Pfrenge, Barry Truax, Paul Berg, Clarenz Barlow, Michael Fahres, Floris van Manen, Milko Kelemen, Werner Kaegi, Otto Laske u.a. Die in Utrecht realisierte Komposition "YO-IN" von Jean-Claude Eloy ist übrigens auf den Inventionen '85 zu hören. Bildende Künstler, wie Karel Appel und Peter Struycken, arbeiteten ebenfalls im Utrechter Institut.

Eine große Rolle spielten auch die zahlreich entstehenden privaten Studios. Pionier war hier zweifelsohne Ton Bruyner, der 1957 das erste private Studio aufbaute. Privatstudios und Universitätsstudios beeinflussten sich wechselseitig. Die Privatstudios von Bruyner, Jan Boerman und Dick Raaijmakers wurden Modell für das 1966 in Den Haag gegründete erste Studio an einem Konservatorium. Dort entstanden sehr bald schon Kompositionen von Louis Andriessen, Gilius van Bergeljik, Frans van Doorn, Peter Smith und Tony van Campen.

Dem Beispiel Den Haag folgend, begannen andere Konservatorien Elektronische Studios einzurichten. 1968 die Musikschule in Terneuzen (Leitung C.A. van Prooyen), wo auch Live-Elektronik, Video und Computeranwendungen unterrichtet wurden. 1969 das Konservatorium

Groningen (Leitung Luctor Ponse). 1972 das Konservatorium Brabant, das Konservatorium Tilburg (Leitung Victor Wenting, ab 1977 Tony van Campen). 1973 das Konservatorium Utrecht (Leitung Jaap Vink, später Ton Bruynel). 1976 das Sweelink Konservatorium Amsterdam (Leitung Ton de Leeuw), 1978 die Musikschule Hilversum (Leitung Michael Fahres) u.a.

Das Jahr 1966 gilt als Einschnitt in der Geschichte der Elektronischen Musik in Holland. Bis zu diesem Jahr wurde in der Regel pure Elektronische Musik in den Studios produziert. Besonders das Utrechter Institut galt als ebenso dogmatisch wie die "Kölner Schule".

1966 wurde mehr und mehr Kontakt zu anderen Disziplinen aufgenommen. Minimal art, happenings, events, fluxus performances etc. beeinflussten die Elektronische Musik und umgekehrt. "Reporting art", bekannt geworden durch Luc Ferraris "Presque Rien No. I" (1970), wurde vielfach im Amsterdamer Studio STEIM praktiziert. Louis Andriessens "Il Duce" entstand dort.

Organisationen wie das Holland-Festival, Gaudeamus und de Ijsbreker haben dazu beigetragen, dass die Elektronische Musik in Holland einen sehr hohen Stellenwert hat. Dazu kommt die Zusammenarbeit mit Schallplattenfirmen und Rundfunkstationen.

Literatur:

Weiland, F.C. en Tempelaars, C.A.G.M.
ELEKTRONISCHE MUZIEK;
Scheltema & Holkema B.V., Utrecht 1982

Leeuw, T.
MUZIEK VAN DE TWINTIGSTE EEUW
Bohn, Scheltema & Holkema B.V., Utrecht 1977

Schat, P.
DE TOONKLOK, Essays en gespreken over Muziek
Meulenhoff Nederland B.V., Amsterdam 1984

Periodika:

Institute of Sonology - Utrecht State University
ELECTRONIC MUSIC REPORTS
Swets & Zeitlinger B.V., Amsterdam/Lisse

Institute of Sonology - Utrecht State University
SONOLOGICAL REPORTS
Institute of Sonology, Utrecht

Seminar of Musicology of Ghent State University
Institute of Sonology - Utrecht State University
INTERFACE, Journal of New Music Research
Swets & Zeitlinger B.V., Amsterdam/Lisse

GAUDEAMUS INFORMATION
Gaudeamus Foundation, Centre of Contemporary Music
Amsterdam

KEY NOTES, Musical Life in The Netherlands
Donemus, Amsterdam

MUZIEK & DANS
Stichting Kunstpublikaties, Amsterdam

Schallplatten:

Anthology of Dutch Electronic Tape Music
Vol. 1 (1955-66), CV 7803
Vol. 2 (1966-77), CV 7903
Donemus, Amsterdam

TIM SOUSTER: ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK IN GROSSBRITANNIEN

Die Entwicklung der elektronischen Musik in Großbritannien ging äußerst langsam voran. Obwohl es hervorragende Ensembles, Orchester und Solisten gibt (die nicht notwendigerweise Feinde der zeitgenössischen Musik sein müssen), steht die elektronische Musik weit hinter einem scheinbar so "unterprivilegierten" Land wie Polen zurück.

Der Grund dafür ist der extreme Konservatismus des "wirklichen" britischen Establishments. Es braucht viele Jahre, um dieses zu ändern, und daher hinkt die Hauptentwicklung auf dem Gebiet der neuen Musik rund 20 Jahre hinterher. Wenn der Komponist Glück hat, erfährt er im Nachhinein eine Kanonisierung. In der Zeit aber, in der er oder sie die Werke schafft, ist Unverständnis die Regel. Erst heute, Mitte der achtziger Jahre, werden die traditionellen Techniken der elektronischen Musik und besonders der *musique concrète* als legitime musikalische Quellen angesehen. Erst jetzt wird die Musik der späten fünfziger und der sechziger Jahre rezipiert.

Es nimmt so kaum Wunder, dass es an den Möglichkeiten, die ein elektronisches Studio auf dem Kontinent (selbst noch in den wirtschaftlich so schwierigen achtziger Jahren) normalerweise aufweist, in Großbritannien mangelt. Elektronische Quellen dienen nur zu folgenden musikalischen Vorhaben:

1. Bühnenmusik und "Effekte" für Fernseh- und Rundfunkproduktionen;
2. Unterhaltungsmusik: ein Gebiet, innerhalb dessen die finanziellen Möglichkeiten der Beteiligten einen gewissen Grad von Originalität und Experiment erlauben.

In allen anderen Fällen finden sich elektronische Unternehmungen innerhalb der Universitäten oder bei einigen verzweifelten "Selbständigen", die entschlossen sind, überhaupt etwas außerhalb der Restriktionen der formalisierten Studios zu tun.

Das United Kingdom steht dadurch, dass es nichts hatte, was einem nationalen Studio vergleichbar wäre, einzig in Europa da. Die meisten Komponisten sind so gezwungen, ins Ausland zu gehen, oder sich in den streng reglementierten Studios Zeit zu erschleichen.

Es gibt vergleichsweise gut ausgestattete Studios der unterschiedlichsten Art in York, Durham, Norwich, an der City University in London und in Cardiff; nirgendwo aber findet sich eine Spitzenforschung, wie man sie in den USA, im Fernen Osten oder im übrigen Europa beobachten kann. Die Komponisten im United Kingdom sind Reisende geworden, die von einem zum anderen Zentrum fahren, um nach Ideen zu suchen, die sie dann zu Hause zu einer neuen Einheit formen.

Besonders erfolgreich ist hierbei Denis Smalley, der Material aus Kanada und Finnland zusammentrug, um es dann in "seinem" Studio an der University of East Anglia zu verarbeiten. Die Stärke dieses Studios sind eher seine außerordentliche technische Qualität und die Vielfalt von Aufnahme- und Abmischmöglichkeiten als Einrichtungen zur Klanggenerierung. Andere Universitätsstudios sind entweder von importierten Musiksprachen (Music 11 in Durham) oder von ähnlich organisierten Instrumenten wie dem Fairlight-CMI oder dem Synclavier abhängig. Als unabhängiger Komponist, der keinerlei regelmäßige Zuwendungen erhält, bin ich darauf angewiesen, ins Ausland zu gehen, um mit einem großen System (Stanford, IRCAM) arbeiten zu können, oder mein eigenes "Heim"-System weiterzuentwickeln. Und so enthält meine Gartenlaube in der Tat eines der besser ausgerüsteten Studios in diesem Land.

Jedoch garantiert diese Ausrüstung nichts. Die Musik, die damit hervorgebracht wird, kann sowohl gut als auch schlecht sein. Ich bin allerdings der festen Meinung, dass diese Art von Privatstudios typisch für die Entwicklung der Musik und der Technologie in den nächsten Jahrzehnten sein wird. "Use whatever mean is necessary - as long as you share your dreams."

Tim Souster

KLAUS EBBEKE: EINE ÜBERLEGUNG ZUR ROLLE DES SCHLAGZEUGS IN UNSEREM JAHRHUNDERT

Neben der Emanzipation der Dissonanz ist sicher die Emanzipation des Geräusches einer der Hauptzüge der Musik unseres Jahrhunderts. Und schon sehen wir uns einer ersten Schwierigkeit gegenüber. Gewöhnlicherweise wurde das Geräusch als das anders geartete akustische Ereignis dem Ton gegenübergestellt und damit auf seine nicht-musikalische Eigenschaft abgehoben. Das Wort von der Emanzipation des Geräusches geht sodann in zwei Richtungen. Zum einen meint es die Tatsache, dass auch Geräusche als Träger musikalischen Sinnes angesehen wurden und vom Denkerischen her ihr "Geräuschcharakter" beseitigt wurde, und zum anderen auch die Tendenz, die nicht-musikalische akustische Äußerung ernst zu nehmen. Im Grunde handelt es sich hier um zwei gänzlich verschiedene Phänomene. Während im ersteren Falle die Vorstellung von "Musik" auf ein weiteres Element erweitert wird, wird im zweiten Falle auf diese Vorstellung gänzlich verzichtet, und es wundert nicht, dass eine der ersten Bewegungen, die diese zweite Art von "Emanzipation des Geräusches" betrieb, der italienische Futurismus, in seinen Grundzügen auf die Überlegungen von bildenden Künstlern und Literaten zurückgriff. Sie stellten Forderungen an die Musik, sie verkündeten, dass sie Beethoven und Wagner leid seien, sie träumten von der Vereinigung von Flugzeug und Eisenbahngeräuschen, von Kanonendonner und Schiffssirenen. Man könnte dies als Außenseiterüberlegungen brandmarken, die andererseits aber durch einen nicht zu verkennenden Vorteil gekennzeichnet sind. Für den, der nicht von klein auf in unserer musikalischen Kultur sozialisiert wurde, dem, dem die Unterscheidung in "richtige" Töne und "falsche" nicht schon zweite Natur geworden ist, bietet sich die Chance, seine akustische Umwelt gleichsam "von außen" zu betrachten. Und dann steht eine Beethoven-Symphonie neben dem Hupen einer Schiffssirene, eine Oper des Verismo neben dem Lärm einer Bahnhofshalle, und es wird nicht sofort gewertet, was das eine und was das andere sei. Dennoch aber bleiben die Gedanken des Futurismus am Beginn unseres Jahrhunderts in einem Reservat, das erst sehr viel später eine Öffnung erfahren sollte.

Für die mitteleuropäische Musik war die andere Entwicklung wichtig geworden. Seit den Symphonien Gustav Mahlers war das Schlagzeug mehr und mehr angeschwollen und hatte in dem Aufwand der sechsten Symphonie sicher einen Höhepunkt gefunden. Hier sehen wir uns einem Stückchen musikalischen Satzes gegenüber, in dem das Geräusch der Herdenglocken zum musikalisch Dominierenden wird. Die Regieanweisung Mahlers jedoch lenkt die Phantasie sofort wieder in die "richtige" Bahne. So heißt es bei Takt 198: *"Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden - in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. Es wird jedoch ausdrücklich betont, dass diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zulässt."* Dennoch aber wird es klar, dass dieses Geräusch für das bukolische Idyll steht, das aus der Ferne aufscheint. Sodann eignet einem solchen Geräuscheinsatz ein Zitathaftes, das es spröde machte gegen eine wirkliche strukturelle Verbindung mit dem musikalischen Satz, die allein erst von einer Emanzipation hätte sprechen lassen können. Anton Webern, der in seinem dritten Orchesterstück op. 10 diese Konfigurationen aufgreift, scheint die Virulenz, die sich bei aller satzmäßigen Neutralisierung hier angedeutet haben mochte, gespürt zu haben. Im Kontext dieses nur 11 Takte langen Stückes kommt dem Glockengeräusch allein schon von seiner zeitlichen Präsenz ein anderer Stellenwert zu. Es bildet eine der musikalischen Grundschichten. Hinzu kommt, dass auch alle anderen Instrumente in ihrer Dynamik so zurückgenommen sind, dass sie an der

Grenze eines klar gebildeten Tones operieren. Das Grundrauschen wird auch bei den anderen "musikalischen" Instrumenten zu einer dominanten Bildung, durch die auch das Musikalische, das den Herdenglocken mit ihren regelmäßigen Obertonspektren anhaftet, weiter reduziert wird. Der "Marsch" aus Alban Bergs Orchesterstücken op. 6 geht den entgegengesetzten Weg: auf dem vom Komponisten so bezeichneten "Höhepunkt" erleben wir eher einen Gewitterschlag der Schlaginstrumente, die in den musikalischen Satz hereinfahren und ihn durch ihre Gewalt gefährden. Vielleicht mag man hier das Reversbild zu der Webernschen Miniatur sehen: auch hier bricht das Schlagzeug aus den Bahnen aus, die die normale Orchestermusik ihm gesteckt hatte, ein Eigenrecht behauptend, das an die Grenzen des in dieser Sprache Sagbaren rührte. Die Wege Bergs und Weberns, die sie in ihren Orchesterstücken öffneten, wurden jedoch nicht weiter beschritten. Nach dem Ersten Weltkrieg war eine Antwort auf die Frage, wie Musik zu machen sei, gefunden. Es scheint durchaus bemerkenswert, dass in den zwanziger Jahren, die man doch als "neoklassizistisch" bestimmt kennzeichnen möchte (an denen auch die Komponisten der Wiener Schule - jeder auf seine Art - teilhatten) diesen Weg einer "Emanzipation des Geräusches" nicht weitergingen. Das, was mit den Orchesterstücken der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg vor uns liegt, stellt sich als Gehversuch auf dem Grenzgebiet des musikalisch Möglichen dar. Nur in einem aufs Äußerste angespannten Idiom, das auf keiner Ebene mehr einen festen Rückhalt hat, wird das Geräuschhafte als gleichberechtigte musikalische Sinneinheit erfahrbar; sobald jedoch der musikalische Zusammenhang durch einen wie auch immer gearteten Außenhalt garantiert ist, stellt sich das Verhältnis von Substanz und Akzidenz sofort wieder her. Unter solcher Prämisse scheint es ganz natürlich, dass in einer neoklassizistischen Tradition dem Schlagwerk außerhalb einer Akzentuierung rhythmischer Elemente keine besondere Bedeutung mehr zukam. Die einzige Ausnahme mag man in den beiden späten Kompositionen Belá Bartóks, der "Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" und der "Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug", sehen, die beide einen ganz bedeutenden Schritt über die Usancen damaliger Instrumentierung hinausgehen. Der lapidare Titel, den Bartók seiner "Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" gegeben hat, mag nicht nur die Unsicherheit des Komponisten bezüglich der Gattungszugehörigkeit signalisieren, er deutet auch auf einen Sachverhalt der Musik selber. Die Besetzung, die Bartók auswählt, ist neu und hat nicht ihresgleichen in der musikalischen Tradition. Das Klavier fungiert als Mittler, es ist - wenn man so will - Saiteninstrument und Schlagzeug zugleich, während die Celesta zum Doppel des Klaviers wird, als das sie von Bartók ja auch angesehen wurde, zu einer fernen Spiegelung des Saitenklangs, aber noch nicht von der Schärfe und dem absoluten Schlagzeugcharakter, den das Xylophon vertritt. Wenn andererseits die Harfe sicher auch das reinste aller Saiteninstrumente ist, sie den Klang der Saite am archaischsten aufbewahrt (so wie ja auch das Xylophon eine aus der Perspektive der abendländischen Musikkultur schon beinahe vormusikalische Ebene vertritt), wird sie jedoch durch die Charakteristik ihres Spiels, das ja allein gezupfte Töne erlaubt, auch wieder dem Xylophon angenähert. Es scheint, als spanne Bartók mit der von ihm gewählten Besetzung ein dichtes Geflecht von Klangfarbenbeziehungen (seien es Übergänge, Kontraste oder - wie bei Harfe und Xylophon - beinahe schon dialektisch zu nennende Umschläge), das gleichfalls eine Ebene des Komponierten ist, eine Ebene, die dem klassischen Musikdenken eher fern steht, wird doch hier die akustische Realität der Instrumente in das kompositorische Kalkül miteinbezogen. Ähnliches lässt sich für die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug aufweisen, und es scheint nicht ganz bedeutungslos, dass der junge Stockhausen, der wie kein anderer mit seiner Komposition "Kontakte" ein Paradigma für die Verbindung elektronischer und konventioneller Klänge geschaffen hat, seine Examensarbeit an der Kölner Musikhochschule gerade über dieses Werk schrieb. Und es scheint ein nicht nur spekulativer Gedanke, wenn man in seiner frühen Komposition "Kreuzspiel" aus dem Jahre 1951 einen Reflex auf die Beschäftigung mit Bartók

erblickt, ist es doch nicht allein die Besetzung (Oboe, Bassklarinette, Klavier und ein reichhaltiges Schlagzeugarsenal, das von drei Spielern bedient wird), sondern auch der "Ton", der eine solche Assoziation wachruft.

So schreiben wir uns aus einer ganz unerwarteten Richtung an den Gegenstand, der das eigentliche Thema dieser Erwägungen bilden sollte, heran. Zuvor aber noch eine zweite Volte. Was wir hier in Bruchstücken verfolgt haben, war die Hineinnahme des Geräuschträgers Schlagzeug in den konventionellen Orchesterapparat und das konventionelle Musikdenken, wobei in den Stücken Bartóks vielleicht auch ein anderer Einfluss sich bemerkbar machte: der einer volksmusikalischen Tradition, deren Stränge fernab der europäischen Konzertsäle verliefen und die Bartók als Kraftquelle an den verschiedensten Punkten in sein Werk hineinnimmt. Wenn wir auf den zuvor beschriebenen anderen Sinn der Emanzipation des Geräusches und damit des Schlagzeugapparates hinauswollen, müssen wir die Richtung weiter verfolgen, die im Futurismus ihren Anfang nahm. Und hier ist es Edgar Varèse, dessen Konzeption eines "son organisé" ein neues Denken vorbereitet. Klang ist nicht mehr das Akzidentium, das einem abstrakten musikalischen Gehalt in die akustische Realität verhilft. Anlässlich der deutschen Erstaufführung des Orchesterwerks "Arcana" schrieb selbst ein dem Neuen so aufgeschlossener Kritiker wie Heinrich Strobel 1932 im "Berliner Börsen Courier": "*Sie negieren die formale Logik, das thematische Denken, die Gesetzmäßigkeit harmonischer Vorgänge, sie negieren nicht zuletzt auch unsere Klangvorstellungen.*" Und von seinem Standpunkt aus mag man Strobel durchaus ein gewisses Recht zugestehen. Varèses Musik negierte wirklich alles, was "Musik" im klassischen Zusammenhang bedeutet. Und gerade bei seinem Komponieren mit dem Klang selber nahm das Schlagzeug, die am wenigsten belastete Gruppe im traditionellen Orchester, eine herausragende Stellung ein, die sich dann in der Komposition "Ionisation" (1931) niederschlägt, die allein noch ein Schlagzeugarsenal bemüht. Natürlich mag man einwenden, dass selbst in einem solchen Stück sich noch ein rudimentäres Sonatenhauptsatzdenken aufweisen lässt. Der Versuch jedoch, einen in der Hauptsache nicht mehr diasthematisch bestimmten Zusammenhang herzustellen, bedeutet ein Novum innerhalb der musikalischen Tradition. Und auch von dort ist der Weg zu elektronischen Klängen nicht weit. In den 1952/53 entstandenen "Deserts" wechseln elektroakustische Teile mit solchen des normalen Orchesters ab, wobei dem Schlagzeug oftmals die Vermittlerrolle im Wechsel der Klangebene zukommt.

In seiner "History of experimental music in the United States" macht John Cage noch auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam: "*Henry Cowell hing nicht an der Frage (ebenso wie Varèse), die vielen als so wichtig erscheint: ob er Schönberg oder Strawinsky folgen sollte. In seinen Klavierwerken, lange vor Varèse "Ionisation" (das übrigens von Cowell veröffentlicht wurde) wies er mit seinen Tonclustern und den verschiedenen Weisen, die Saiten zu behandeln, auf das Geräusch und ein Klangfarbenkontinuum.*" Und gerade im Werk von John Cage selber zeigt sich dieser Einfluss ganz deutlich. Von den frühen Schlagzeugkompositionen bis hin zum präparierten Klavier, das für das Denken Cages ja ebenfalls ein Schlagzeuginstrument war, zeigt sich der Versuch, die Vorstellung von Klangfarbe zu weiten, wobei gerade dem Geräusch in Cages ersten elektroakustischen Versuchen eine besondere Bedeutung zukommt. Es ist von Anfang an gleichberechtigte akustische Erscheinungsform, die allerdings in ein anderes ästhetisches Verständnis eingebettet ist als all jene Versuche europäischer Provenienz. Wie einer sich aus dem Transzendentalismus herleitenden Ästhetik die Komponente des Zusammenklangs nicht mehr von primärer Bedeutung ist und zwischen Konsonanz und Dissonanz kein Unterschied qualitativer Art mehr besteht, so wird in einem weiteren Schritt die Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch fallengelassen. Nicht wird das eine der anderen Kategorie eingefügt, die Denkweise selber wird abgelehnt. Und auch in den Anfängen der "musique concrète" hat das Schlagzeug ja eine

herausragende Position. Wenn man sich die ersten fünf Geräuschetüden Schaeffers anhört, stellt sich heraus, dass das Hauptgewicht auf Schlagzeugklängen liegt, die mit "richtigen" Geräuschen versetzt werden. Auf diese Weise mag man durchaus einen Faden von Varèse Schlagzeugkomposition zu jenen Etüden knüpfen, die im Grunde das Prinzip der dreißiger Jahre mit neuen Elementen – realen Umweltgeräuschen eben (die gleichwohl durch die Speicherung auf Endlosrillen ihrerseits ja auch schon "musikalisiert" sind) – durchführen.

1952 dann, in der Zeit seines Studiums bei Olivier Messiaen, stellt Stockhausen eine konkrete Etüde in Schaeffers Studio her, die leider nicht auf uns gekommen ist. Es mögen sich hier die zwei divergierenden Strömungen wieder getroffen haben. Doch findet sich die Kombination von Schlagzeug und elektronischen Klängen erst vergleichsweise spät im Werk Stockhausens, mit den "Kontakten" des Jahres 1960. Dies mag verwundern, als die Klangsubstanz, die dort ausgebreitet wird, auch schon zum Zeitpunkt des "Gesangs der Jünglinge" zur Verfügung gestanden hätte. Wenn man von den Berichten zur ersten Konzeption ausgehen darf, war es Stockhausens Plan gewesen, ein Stück für Klavier und Schlagzeug zu komponieren, in dem die Elektronik die Übergänge zwischen den einzelnen Klangfamilien schaffen, sie an solchen Kontaktflächen ins Werk treten sollte. Im Laufe der Arbeit hat sich dieses Konzept zu einem Stück gewandelt, in dem das Schlagzeug einem elektronischen Tonsatz die klangfarblichen Lichter aufsetzt. Der elektronische Tonsatz kann, wie Stockhausens spätere Bewertung zeigt, jedoch auch durchaus für sich alleine stehen. Aber gerade dieses Stück hat eine bis heute ungebrochene Faszination, die bis zu einer Komposition wie Dirk Reiths "Nested Loops III" reicht, das selbst in seiner Besetzung (Klavier, Schlagzeug und vierkanaliges Tonband) an die klassische Konfiguration gemahnt. Vielleicht liegt das Faszinosum darin, dass sowohl Schlagzeug als auch Elektronik keine vorausbestimmten Artikulationsformen haben. In beiden Fällen stellt sich der Gedanke an ein vorgängiges Melos nicht gleich ein, auf beiden Materialebenen ist die Bemühung um einen musikalischen Sinn ähnlich. Hinzu mag das rein technische Moment kommen, dass die vom Schlagzeug hervorgebrachten Klänge in ihrer akustischen Struktur sehr viel interessanter und vielfältiger sind als die "normaler" Instrumente, die alle mehr oder weniger auf die harmonische Obertonreihe sich zurückführen lassen. Gerade einem Komponieren, das in den einfachen Zusammenhängen die Gefahr einer zu großen Vernutztheit sah, mögen diese komplizierteren Strukturen reizvoll erschienen sein. Und vielleicht lässt sich von da aus auch die damalige Tendenz erklären, den klassischen Instrumenten durch ungewöhnliche Spieltechniken möglichst neue Farben abzugewinnen.

In neuerer Zeit lässt sich noch eine weitere Entwicklung beschreiben. Musiker gehen dazu über, sich ein eigenes Instrumentarium zu schaffen, wobei gerade den Schlagzeuginstrumenten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dies mag in ihrer technischen Einfachheit liegen, deutet aber noch auf ein Weiteres. Wir erinnern uns der Zeit jener Indien-Bewegung, als die Tabla plötzlich überall auftauchte. Wenn hier sicher auch ein hermeneutisches Missverständnis der Hauptgrund gewesen sein mag, kann dies aber auch für den Wunsch gestanden haben, sich selber musikalisch zu betätigen, auch dann, wenn man keine reguläre Ausbildung genossen hatte. Das Schlagzeug verspricht einen direkteren und vielleicht auch sinnlicheren Zugang zur Musik als jene Instrumente, deren Spiel erst in einem langwierigen Prozess erlernt werden müsste. Die selbstgebauten Instrumente stehen für den Wunsch, dem eigenen musikalischen Gedanken einen möglichst direkten Ausdruck zu geben, sich gleichsam einen Körperteil zu schaffen, der präzise das Gewünschte hervorbringt, ohne dass man den Umweg über eine standardisierte Apparatur gehen müsste, die neben den eigenen Gedanken auch immer die des Instrumentenbauers dem Spieler und dem Komponisten (wobei dieser hier meist dieselbe Person ist) suggeriert. Dies tritt uns auch auf dem Gebiet der elektronischen Musik entgegen, wo wir neben dem immer größeren Computer auch auf die entgegengesetzte Ausprägung treffen, auf den Apparat, den der Komponist speziell

für die eine Werkidee zusammengestellt hat. Die Stücke Roland Pfrengles sind Beispiel für diese Erscheinung. Die Maschine ist Werkidee wie der Tonsatz, für jede Komposition muss eine neue Konfiguration geschaffen werden. Der technische Apparat wird zur ästhetischen Idee.

Dass neuerdings das Schlagzeug an Attraktivität eingebüßt zu haben scheint, mag daran liegen, dass die serielle Ästhetik, die jene ersten überzeugenden Werke der elektronischen Musik hervorgebracht hat, einem Musikdenken gewichen ist, das wieder mehr und mehr die klassischen Komponenten in den Mittelpunkt rückt. Eine Tendenz, die auch in den heute so populären Maschinen und ihrer Software angelegt zu sein scheint. In dem Augenblick, in dem man wieder in einer musikalischen Substanz und einer Kategorie "Sound" zu denken beginnt, die diese Substanz gleichsam umgibt, sind die geräuschhaften Klänge des Schlagzeugs, deren Dauern zudem immer nur kurz sind, nicht mehr geeignet, eine instrumentale Ergänzung zu liefern. Die Instrumente, die am Beginn der Neuen Musik eine so wichtige Funktion erfüllten, beginnen dann zu verstauben, wenn das Denken wieder retrospektiv wird.

BIOGRAPHIEN

Die Ungleichwertigkeit der Biographien erklärt sich aus der Verschiedenartigkeit der Quellen. Biographische Bemerkungen zu John Cage, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis wurden fortgelassen, da es kaum möglich scheint, innerhalb dieses begrenzten Rahmens etwas auch noch halbwegs Befriedigendes zu den drei Komponisten zu sagen.

SUSANNE ACHILLES

geb. 1955, Studium der Schulmusik an der Folkwang Hochschule Essen mit dem Hauptfach Klavier bei Ludger Maxsein. Staatsexamen 1976. Danach Klavierstudium an der Staatlichen Musikhochschule Hamburg bei Yara Bernette mit Diplomabschluss. Kurse bei Fausto Zadra und Aribert Reimann.

JUAN ALLENDE-BLIN

geb. 1928 in Santiago de Chile. Studium bei P. H. Allende-Saron (aus dem Freundeskreis von Claude Debussy) und Frederick Focke (Webern-Schüler). Seit 1951 in der Bundesrepublik Deutschland, seit 1970 in Essen. Fungiert als Berater der Berliner Festspiele.

Werke u.a.: "Orgelwiese" (1972, Szene Rhein-Ruhr in Essen), "Souffle" (1974), "Des Landes verwiesen" (1978). Entdeckte, sammelte und orchestrierte das Opernfragment von Debussy "La chute de la maison Usher".

MARYANNE AMACHER

geb. 1942, studierte Klavier und Musiktheorie am Philadelphia Conservatory of Music von 1953 bis 1960, danach in Österreich und England. Von 1962 bis 1964 studierte sie Komposition bei George Rochberg und Karlheinz Stockhausen. Sie ist Komponistin, Performerin und Multimedia Künstlerin. Sie war Fellow des Center for Advanced Visual Studies des Massachusetts Institut of Technology von 1972 bis 1976, danach, von 1978 bis 1979, am Mary Ingraham Bunting Institute of Radcliffe College, Harvard. Zusammen mit John Cage arbeitete sie an "Lecture on the Weather" (1976) und "Close Up / Empty Words", das sie mit Cage 1979 in Bonn zum ersten Male aufführte.

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, als Gastprofessor an der McGill University Montreal, Kanada, begründete er eine musikalische Forschungsabteilung "Musical Design", deren Tutoren später als Gruppe "Sonde" weltweit mit selbstentwickelten Instrumenten auftraten.

Mario Bertoncini lebt in Berlin und ist Professor an der HdK Berlin. Er war 1973 Gast des Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

EBERHARD BLUM

geb. 1940. Studium der Flöte an der Musikhochschule in Berlin. Uraufführung zahlreicher Werke für Flöte in Europa und den USA.

- 1973-76 Mitglied des Center for the Creative and Performing Arts in Buffalo (USA)
Aufführungen von Sprechstücken
Ausstellungen eigener visueller Arbeiten
Mitglied des Ensembles "Morton Feldman and Soloists"
- 1974 Berliner Kunstpreis Stipendium
- 1978 Stipendium für das P.S.1-Projekt in New York
- 1984 Villa Serpentara Stipendium der Akademie der Künste Berlin

Neue Projekte (Auswahl):

- 1984 - Goethe-Institut Paris: Ausstellung "Konzepte-Partituren"
Akademie der Künste: "Sprachen der Künste"
Auftrag für das pro musica nova festival in Bremen:
Uraufführung "Akustisches Objekt II"
Poetry Seven New York, Museum of Modern Art: Lesung mit Werken von Schwitters
Galerie Wewerka Berlin: Vier Arbeiten - Ausstellung und Aufführungen.

EARLE BROWN

geb. 1926 in Lunenburg, Massachusetts. Studierte an der Northeastern University in Boston Maschinenbau und Mathematik. 1946-1950 Komposition und Theorie an der Schillinger School of Music. Komposition, Kontrapunkt und Polyphonie bei Roslyn Brogue Henning. 1950-1952 Lehrer der Schillingerschen Kompositionstechnik in Denver; 1952-1954 Mitarbeiter von John Cage und David Tudor am "Project für Music for Magnetic Tape", Techniker und Aufnahmeleiter bei Capitol Records; seit 1960 Leiter der "Contemporary Sounds Series " bei Mainstream Records, New York. 1968-1972 Composer in Residence am Peabody Conservatory, Baltimore - wo ihm 1970 der Doktor honoris causa verliehen wurde - und 1970/71 beim DAAD in Berlin (West); Dirigenten- und Vortragsstätigkeit.

JOEL CHADABE

Studierte Komposition bei Elliott Carter an der Yale University. Danach Studien in Europa. Er erhielt Stipendien der Ford Foundation (Vorläuferorganisation des Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1964), der Rockefeller Foundation, CAPS und vom National Endowment of the Arts. Er veröffentlichte verschiedene Artikel zu Aspekten der elektronischen und insbesondere der Computermusik. 1966 richtete er das Studio für Elektronische Musik an der State University of New York in Albany ein und ist seitdem dessen Leiter.

FRIEDHELM DÖHL

geb. 1936 in Göttingen. Studium in Freiburg (Komposition) und Göttingen (Promotion über Webern). 1964 Dozent am Konservatorium Düsseldorf. 1967/68 Villa Massimo, Rom. 1969 Lektor und Professor an der Freien Universität Berlin. 1974 Direktor der Musik-Akademie Basel. Ab Mai 1982 Professor für Komposition an der Musikhochschule Lübeck.

LASZLO DUBROVAY

geb. 1943 in Budapest, dort Kompositionsstudium an der HfM und Reifeprüfung 1966. Von 1971-72 Repetitor an der Hamburger 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 erstmalig als Gast des DAAD in Berlin auf und arbeitete dort für einen Monat im Elektronischen Studio der TU Berlin. Zur Zeit ist er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

JEAN-CLAUDE ELOY

geb. 1938. Studien am Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris. Erster Preis in den Fächern Klavier, Kammermusik, Ondes Martenot und Kontrapunkt. Komposition in der Klasse von Darius Milhaud. Absolvent der Sommerkurse in Darmstadt, dann Arbeit in der Oberklasse für Komposition von Pierre Boulez an der Musikakademie in Basel.

Aufführungen seiner ersten Werke ("étude III" für Orchester, 1962; "équivalences" für 18 Instrumentalisten, 1963) – die im wesentlichen in der europäischen Bewegung der 60er Jahre wurzeln – fanden statt in Paris ("Domaine Musical"), Donaueschingen, Hamburg ("Musik der Zeit"), Amsterdam, Los Angeles ("Monday Evening Concerts") usw.

1967/68 Dozent für Theorie und Analyse an der Universität von Berkeley, Kalifornien. Danach Auseinandersetzungen mit orientalischer und asiatischer Volksmusik - besonderer Aspekt: die Wahrnehmung der Zeit. Jüngere Kompositionen ("Faisceaux-Diffractions" für 28 Instrumentalisten, 1970, und "Kamakala" für drei Orchester, fünf Chorgruppen mit drei Dirigenten, 1971) spiegeln die Entwicklung wider.

1977/78 mehrere Aufenthalte in Japan. Arbeit im Studio für experimentelle Musik von Radio Tokio, wo er "Ga-ku-no-michi" ("Die Wege der Musik"), ein mehr als vierstündiges Werk, realisierte.

Unter Fortsetzung seiner Arbeiten im instrumentalen Bereich eröffnete sich eine neue Phase seiner Entwicklung mit Yo-In, einem abendfüllenden Werk in vier Akten, an dem ein Darsteller-Perkussionist, eine Szenographie mit Lichteffekten, verschiedene live-elektronische Modulationen und zahlreiche Tonbänder beteiligt sind.

In den letzten Jahren wurden instrumentale und elektronische Werke von Jean-Claude Eloy u.a. beim Festival "Begegnung mit Indien" sowie "Musik der Zeit I" (WDR), bei der Biennale de Musique Contemporaine in Brüssel (RTB), beim Round-House in London, in Zagreb, Tokio und Bordeaux aufgeführt.

Seit 1978 beteiligt sich der Komponist auf Einladung von Iannis Xenakis an Forschungen über die Produktion von Musik mittels Digital- (Computer-) Technik im Rahmen von CEMAMu. Zur Zeit arbeitet Jean-Claude Eloy an einem Buch: "Musiques hor frontières" ("Musik ohne Grenzen").

HELMUT W. ERDMANN

geb. 1947 in Emden. Studium in Braunschweig (Orchesterdiplom) und Hamburg (Flöte bei K. Zöller, Komposition bei D. de la Motte, Elektronische Musik bei W. Krützfeldt). 1971 Musiklehrerprüfung und seitdem Lehrtätigkeit an der Musikschule Lüneburg (Flöte, studienvorbereitende Fachausbildung, Leiter des Studios für Neue Musik, Improvisation und Live-Elektronik). Seit 1974 Lehrbeauftragter der Hochschule Lüneburg (Improvisation, Konzertkonzeption, Live-Elektronik, Musiktheorie). Seit 1983 außerdem Lehrbeauftragter an der Universität Duisburg. Seit 1975

Künstlerischer Leiter der Veranstaltungsreihe "Neue Musik in Lüneburg". 1985 Italien-Stipendium (Casa Baldi in Olevano, Dependance der Villa Massimo).

JAMES FULKERSON

geb. 1945 in Streator, Illinois. Erhielt seine musikalische Ausbildung an der University of Illinois und an der Illinois Wesleyan University. Komposition studierte er hauptsächlich bei Salvatore Martirano, Kenneth Gaburo, Lejaren Hiller, Ben Johnston und Herbert Brün. Posaune studierte er bei Carmine Caruso; zusätzlich studierte er bei John Silver, Robert Gray, Donald Miller, Edward Kleinhammer und Ernst Giehl.

Zur Vervollständigung seiner Studien wurde er Composer / Performer in Residence for the Creative and Performing Arts in Buffalo, New York. Er war Gast verschiedener Stipendienprogramme, u.a. 1973/74 des Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Fulkerson hat für verschiedene Medien komponiert, auch für den Film und den modernen Tanz. Zur Zeit lebt er in England, wo er tiefe Blechblasinstrumente und Komposition am Dartington College of Arts unterrichtet.

KIYOSHI FURUKAWA

geb. 1959 in Tokio. Studierte Komposition von 1975 bis 1978 bei Y. Irino in Japan, dann an der HdK Berlin bei Isang Yun. In der TU Berlin studierte er seit 1982 Elektroakustische Musik bei F. Hein. Zur Zeit lebt er in Hamburg und nimmt Unterricht in der HfM bei G. Ligeti.

ALLAIN GAUSSIN

geb. 1943 in St. Sever, Frankreich. Nach anfänglichen Mathematik-, Physik- und Chemie-Studien begann Alain Gaussin ein Musikstudium.

Ab 1966 besuchte er das Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Von 1977 bis 1979 war er Gast der Villa Medici, Rom. Seit 1981 ist er Professor für Komposition an der Schola Cantorum, Paris. Zur Zeit ist er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

CRISTOBAL JIMENEZ HALFFTER

geb. 1930 in Madrid; studierte am dortigen Konservatorium bei Conrado del Campo y Zabaleta, später bei Alexander Tansman in Paris Komposition. Er wirkte als Dirigent am Spanischen Rundfunk und übernahm 1960 eine Kompositionsprofessur am Real Conservatorio Superior de Musica, seiner alten Ausbildungsstätte in Madrid, das er 1964-66 auch als Direktor leitete. Danach legte er sämtliche Ämter und Lehrverpflichtungen nieder, um ausschließlich komponieren zu können.

Werke (Auswahl): "Dos movimientos" f. Str. -Orch. u. Pauke (1956); "Cinco microformas" f. Orch, (1960); "In expectatione resurrectionis Domini", Kantate für Bariton, Männerchor u. Or c h. (1962); "Codex" f. Git.; "Sinfonie" f. 3 Instr.-Gruppen; "Espejos " f. 4 Schlagz. u. Tonband (1963); "Misa par a la juventud" (1965); "Lineas y puntos" f. elektron. Klänge u. 20 Bläser' (1967); "Yes speak out, yes " (UNO-Kantate) f. Sopr., Bar., gem. Chöre u. Orch. (1979); "Llanto por las victimas de la violencia " ("Klage für die Opfer der Gewalt") f. Kamm.-Ens. u. elektr. Klangumwandlung (1971); "Pinturas negras" f. Orgel u. Orch. (1973); "Tiempo para espacios" f. Cemb. u. Streicher (1975); III. Streichquartett; "Adieu" f. Cemb. (1978); "Jarchas de dolor de ausencia" f. 12stimm. gem. Chor (nach span.-muselman. u. span.-jüd. Dichtungen des Mittelalters (1979); Konzert f. Viol. u. Orch. (1980); "Tiento" f. gr. Orch. (1981); "Fantasia" f. Str.-Orch.; "Ricerca" f. Org, (1981).

JONTY HARRISON

geb. 1952. Studierte Komposition bei Bernard Rands an der University of York. 1980 schloss er seine Studien mit dem Grad des D. Phil. ab. Zwischen 1976 und 1980 arbeitete er regelmäßig mit Harrison Birtwistle am National Theatre in London zusammen, wo sie verschiedene Bühnenmusiken erstellten. Er war Gastdozent an der Londoner City University und Visiting Composer am Studio für Aufnahmetechnik und Elektronische Musik der University of East Anglia. Er ist Ehrenvorsitzender der Electroacoustic Music Association (EMAS) und seit 1980 Dozent für Musik an der Universität Birmingham.

FOLKMAR HEIN

geb. 1944. Elektrotechnik-, Tonmeister- und Cellostudium in Berlin. Ist seit 1975 Leiter des Elektronischen Studios der TU Berlin und Organisator der INVENTIONEN.

GERALD HUMEL

1931 in Cleveland, Ohio, als Sohn tschechischer Eltern geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er in Flöte und Klavier an der Cleveland Music School Settlement. Seine erste Komposition schrieb er mit elf Jahren. Nach einem Studium an dem Oberlin Conservatory Ohio und an der Hofstra University New York bei Elie Siegmeister, fuhr Humel nach London, um am dortigen Royal College of Music zu studieren. Danach kehrte er nach Amerika zurück, wo er weiter am Oberlin Conservatory und an der University of Michigan School of Music bei Ross Lee Finney und Roberto Gerhard studierte. Als Fulbright-Stipendiat kam Humel 1960 nach Berlin, wo er bei Boris Blacher und Josef Rufer an der Hochschule für Musik studierte. Seitdem lebt er in Berlin als freischaffender Komponist.

Er ist Mitbegründer und Leiter der "Gruppe Neue Musik Berlin" sowie Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

JOHN PAUL JONES

war Studiomusiker und Gründungsmitglied von "Led Zeppelin" 1968. Nach dem Tode des Schlagzeugers John Bonham und der daraus resultierenden Auflösung von Led Zeppelin richtete er sein eigenes elektronisches Studio ein und widmete sich der Komposition für den Film.

Rolf JULIUS

1939 in Wilhelmshaven geboren. Von 1961 bis 1969 Kunststudium in Bremen und an der ehemaligen HfbK Berlin, Meisterschüler bei Prof. Stabenau. 1972 bis 1975 Kunsterzieher am Gymnasium Brake und 1976 bis 1977 an einer Haupt- und Realschule in Bremen, danach freischaffender Künstler. Seit 1974 Arbeiten mit Fotografie, ab 1975 Beschäftigung mit Musik / bildender Kunst. 1976 sporadisch Foto-Körper-Aktionen wie die "Rückenaktion". 1979 endlose Fotoreihen und erste Tonbandkomposition.

Seit 1980 Konzepte, "Musik für einen kleinen Raum", Objekte mit Musik, erstes Konzert in und für die Landschaft: "Konzert für einen Baum" und "Afrikanisches Klavierkonzert", "Konzert für eine große Wiese", "Elefantenmusik", weitere musikalische Aktionen draußen und in Räumen, skripturale Zeichnungen, großformatige, serielle Punktaquarelle.

1981 "Konzert für eine Wand", Beginn der "Berliner Konzertreihe". 1982 Tonbandkompositionen unter Benutzung elektronischer Elemente, Arbeit an einem Live-Konzert, das aus tonbandkomponierten Teilen (über kleine Lautsprecher) und aus Tönen und Klängen besteht, die Julius mit seinen neuen Instrumenten macht. "Konzert für eine lange Zeit".

1983 P.S.1-Stipendium; seitdem mehrere Installationen und Konzerte in den USA.

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 EXPO/70 in Osaka. Er ist Gründer und Leiter des in Seoul jährlich stattfindenden Panmusic-Festivals, 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 Künstlerprogramm des DAAD in Berlin. Bis 1983 auch künstlerischer Mitarbeiter des Elektronischen Studios der TU Berlin. Seit Sommersemester 1982 ist Sukhi Kang Professor für Komposition an der Nationaluniversität Seoul. 1984 wurde er zum Vizepräsidenten der ISCM gewählt.

HELMUT LACHENMANN

geb. 1935 in Stuttgart. 1955-1958 Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart; Klavier bei Jürgen Uhde, Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David. 1958-1960 Kompositionsstudien in Venedig bei Luigi Nono. Von 1961 bis 1973 Wohnsitz in München, kompositorische und pianistische Tätigkeit. Außerdem Gastvorlesungen an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. 1965 Arbeit im Elektronischen Studio der Universität Gent. 1970-1976 Dozent an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. 1972-1973 Meisterklasse für Komposition, Universität Basel; 1976 Berufung an die Musikhochschule Hannover. 1978 und 1982 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen und den Curso latino-americanos de musica contemporenea in Brasilien. Seit 1981 Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Stuttgart.

RICARDO MANDOLINI

1950 in Buenos Aires geboren. Erhielt seine musikalische Ausbildung (Komposition, Cello und Elektronische Musik) in Argentinien, 1978- 81 Stipendiat des DAAD in Bonn und seitdem Arbeit in verschiedenen Studios Europas (HfM Köln, IPEM Gent, TU Berlin, EMS Stockholm, GMEB Bourges). 1983 beendete er auch sein Kompositionsstudium an der HfM Köln mit der künstlerischen Abschlussprüfung. Er arbeitet z.Z. am Projekt "Sonarisation de Buenos Aires" und "Musique à Venir" (GNM Frankreich).

STEPHEN MONTAGUE

geb. 1943 in Syracuse, New York. Studierte an der Florida State University; an der Mid-West Butler University studierte er Klavier, Musikgeschichte und Harmonielehre, schloss seine Studien mit der Promotion an der Ohio State University ab. 1972 arbeitete er mit Jon Appleton und Hubert S. Howe am Summer Electronic Music Institute des Dartmouth College an der University of New Hampshire. Danach arbeitete er 14 Monate in Warschau. 1974 kam er nach London und schloss sich als Komponist und Musiker der Strider Dance Co. an. Seit 1975 freischaffender Pianist und Komponist.

MATS PERSSON

geb. 1943 in Järbo (bei Sandviken), studierte 1964-69 an der Musikhochschule in Stockholm bei Greta Erikson und bei Siegfried Naumann in dessen Klasse für Neue Musik. Nach dem 1969 mit Auszeichnung bestandenem Konzertexamen studierte er von 1969-72 bei Aloys Kontarsky in Köln, davon die letzten beiden Jahren als DAAD-Stipendiat. 1968 und 1970 nahm er an den

Internationalen Ferienkursen in Darmstadt teil.

Mats Persson ist auch als Komponist von Kammermusik und Werken mit live-Elektronik tätig.

Die Pianisten Kristine Scholz und Mats Persson treten seit 1972 als Duo auf und haben außer Konzerten, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Skandinavien erfolgreiche Gastspiele in Frankreich, Deutschland, Österreich, Griechenland, Island, Holland, USA und Kanada gegeben. Persson arbeitet auch mit Fylkingen zusammen, dem konzertgebenden Organ der schwedischen IGNM-Sektion.

ROLAND PFRENGLE

geb. 1945, lebt in Berlin. Studierte Tonmeister und Komposition bei Heinz-Friedrich Hartig, Isang Yun, Boris Blacher, Ernst Pepping 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". Seit 1967 Beschäftigung mit Elektroakustischer Musik, seit 1979 speziell mit der Verknüpfung von akustischen Instrumenten und Computer. Schrieb Kammermusik, Orchestermusik, elektronische Musik und ein Musiktheaterstück für ein Opernhaus. Eigenes Experimentalstudio in Berlin.

DAVID ALAN PITUCH

ist ein amerikanischer Saxophonist polnischer Abstammung. Er studierte Saxophon am Baldwin-Wallace-College Conservatory in Berea (Ohio) und Musikwissenschaft an der University of Colorado in Boulder. Von 1976 bis 1978 war er Fulbright Forschungsstipendiat an der Universität Warschau. Er arbeitet regelmäßig mit dem ungarischen Pianisten Szabolcs Esztényi zusammen. Er richtete die erste Saxophonklasse an der Chopin-Musikakademie Warschau ein.

HANS-KARSTEN RAECKE

geb. 1941 in Rostock. 1963-68 Studium an der Hochschule für Musik "Hanns Eisler", Berlin, DDR. Komposition bei Rudolf Wagner-Regeny. Von 1968 bis 1974 Lehrer im Hochschuldienst an der Humboldt-Universität, Berlin, Bereich Musikwissenschaft / Musikerziehung. 1973-75 Meisterschüler-Studium für Komposition an der Akademie der Künste zu Berlin bei Paul Dessau. 1974 Entlassung aus dem Hochschuldienst aus politischen Gründen. Seither freischaffende Tätigkeit als Komponist und Interpret.

1972: Komposition der ersten "Rasterstücke" für präparierten Flügel. Seit 1974: Bau experimenteller Instrumente und Nutzung elektronischer Klangerzeugung. Gründung der Gruppe "Klangwerkstatt", die sich mit Instrumentenbau, Improvisation und Grenzformen musikalischer Performance befasste. Wichtigste Konzerte: "Warschauer Herbst" 1975 und 1977, Budapest 1976 und 1978 sowie Berlin, Dresden, Leipzig. 1974-1980: Hörspiel-, Theater- und Filmmusiken. 1979 und 1980 Arbeit am Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks. 1980 Ausbürgerung aus der DDR und Übersiedelung in die Bundesrepublik. 1982 Arbeit im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF in Freiburg und im IRCAM.

MICHAEL RANTA

geb. 1942 in Minnesota, studierte von 1960 bis 1967 an der University of Illinois, hauptsächlich Schlagzeug bei J. Mackenzie, T. Siwe und R. Horowitz (New York) und Komposition bei L. Hiller und H. Brün. Er lehrte an der Interlochen Arts Academy und spielte in verschiedenen amerikanischen Orchestern, vor allem bei allen Aufführungen der Werke von Harry Partch zwischen 1960 und 1968. Von 1967 bis 1971 lebte er in der Bundesrepublik Deutschland und arbeitete mit Riedl, Kagel, Lachenmann und Stockhausen. 1971 arbeitete er im Elektronischen Studio des NHK Tokio. 1972

entwarf und komponierte er Musik für den Multi-Media Raum bei den olympischen Spielen in München. Von 1973 bis 1979 war er Dozent für Musikgeschichte und Schlagzeug an verschiedenen Schulen für chinesische Musik in Taipé (Taiwan). 1979 gründete er in Köln die Schlagzeuggruppe "TRANSIT" und organisierte Konzerte bei den Darmstädter Ferienkursen 1980 und beim Kölner Schlagzeugfestival 1981. Zur Zeit lebt er in Köln als freischaffender Komponist und Schlagzeuger.

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 Staatlichen Hochschule für Musik Ruhr, Folkwang Hochschule Essen, und der Erarbeitung eines speziellen Studiengangs Elektronische Komposition. Dirk Reith ist an der Folkwang Hochschule Essen Professor für Komposition und Künstlerischer Leiter des Elektronischen Studios.

MARTIN RICHES

1942 auf der Isle of Wight geboren. 1969 kam er nach Berlin, wo er 1973 seine ersten Skulpturen ausstellte. Seit 1978 arbeitet er ausschließlich an Maschinen, Objekten und Musikmaschinen. Zusammenarbeit mit deutschen, amerikanischen und britischen Komponisten und Musikern bei Konzerten und Performance-Projekten. - Projekte seit 1983 (Auswahl):

"Music Machines" (ICA, London); "Klangaktion" (Performance mit Eberhard Blum, Museum Ludwig, Köln); "Percussion Installation" (Akademie der Künste Berlin); "Konzert mit Musikmaschinen" (mit Eberhard Blum, Museum für Gegenwartskunst, Basel); "Radio Musik" (Atelier de Creation Radiophonique, Paris, mit Tom Johnson); "Installation" (ICA, London).

KLAUS RÖDER

1948 in Stuttgart geboren. Studium der Bild- und Tontechnik an der Fachhochschule Düsseldorf und Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Robert-Schumann-Institut, bei Milko Kelemen und Günther Becker. Künstlerische Reifeprüfung im Fach "Komposition elektronischer Musik". Während der Studienzeit verschiedene Aktivitäten in Rockgruppen sowie in experimentellen Jazz- und Free-Music-Gruppen als Instrumentalist (Live-Elektronik und Gitarre). Seit 1965 musikalische Versuche mit Tonbandgeräten und einfachen Geräten zur Klangerzeugung und -veränderungen, später mit Synthesizern. Seit 1975 eigenes elektronisches Studio in Solingen. Teilnahme an den Weltmusiktagen der IGNM. Einladungen durch GMEB Bourges.

"Im Jahr 1984 baute ich mein Studio meinen Bedürfnissen entsprechend weiter aus: Zentrale Schaltstelle ist der Mikrocomputer Kontron PSE 80 D (Z80, Assembler, BASIC), mit AD-DA-Wandler und Arithmetik-Subprozessor. Ein Programm, das mir Dr. Stock vom Institut für Kommunikationsforschung und Phonetik, Bonn, freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, ermöglicht mir, Klänge kurzer Dauer zu speichern, zu kombinieren, begrenzte Ausschnitte endlos zu repetieren, Fourieranalysen und Spektrogramme zu erstellen sowie Sprachklänge zu erzeugen (das Programm wurde zur Erforschung der Sprachlaute entwickelt). Ein weiterer Mikrocomputer (Selbstbau) steuert die Bandmaschinen (Ferrograph Super Seven mit regelbarer Geschwindigkeit, TEAC) und ermöglicht das genaue Aneinandersetzen kurzer Abschnitte. Weitere Aufgabe des PSE 80: Steuerung eines Synthesizers Yamaha DX-7. Der Selbstbaucomputer steuert einen Synthesizer EMS Synthi-A."

BEATE-GABRIELA SCHMITT

geb. 1949 in Berlin. Studierte Musik in Berlin und Hamburg (künstlerische Diplomprüfung 1972, Konzertexamen 1974), in Berlin auch Zwölftonanalyse und Musiksoziologie. Seither frei tätig mit klassisch-romantischem und zeitgenössischem Repertoire. Zusammenarbeit mit Komponisten, zahlreiche Uraufführungen. Seit 1978 Dozentin der Flötenklasse beim Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt.

DIETER SCHNEBEL

geb. 1930 in Lahr/Südbaden. Von 1942 an Musikunterricht bei Wilhelm Sibler; 1949 Studium an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau, Theorie und Musikgeschichte bei E. Doflein. 1952 bis 1955 Studium in Tübingen: Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft (ergänzende Musikstudien bei H. von Besele). "Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs" (Dissertation) 1955. Theologisches Examen, danach Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern (bis 1963, dann Religionslehrer in Frankfurt a.M., 1970-76 in München).

1956-58 entsteht als "op. 1" Teil 1 des 1969 abgeschlossenen Lehrstücks "FÜR STIMMEN" (Komposition von Musik aus den Lautmaterialien von Sprache). Nach dem Schock der "Entmythologisierung" serieller Systematik durch John Cage formulieren zwischen 1958 und 1962 die vorwiegend verbal definierten "PROJEKTE" (darunter "glossolalie") Konzepte für ein kollektives Komponieren, während die "ABFÄLLE" ("réactions", "visible music") Aspekte des Musikmachens unter den herrschenden Bedingungen vergegenwärtigen, indem sie dessen optisch-gestisches Potential (z.B. Dirigierbewegungen) wie dessen akustische Nebenprodukte (z.B. Publikumsreaktionen) dagegen ausspielen. Vgl. den Aufsatz "Abwege", 1961.

Nach 1962 zahlreiche Ausarbeitungen früherer Konzepte ("MODELLE"), die zugleich Konsequenzen ziehen: Verweigerung von Klang, stumme Zeichensprache in "Nostalgie"; Stimulation der Publikumssinfonik in "concert sans orchestre". Parallel hierzu wichtige Essays und Kommentare, u.a. zur Theorie und Typologie (einer) Sichtbare(n) Musik. Seit 1966 neue Vorstöße in Stücken, welche über die dem Hören zugespielte Musik hinaus auf dieses selbst zielen. Seit 1976 Professor für Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Hochschule der Künste, Berlin. Fortsetzung der Einstudierungs- und Regietätigkeit mit Studenten: zusammen mit Achim Freyer Erarbeitung einer szenischen Version der "Maulwerke" und des Projektes "Körper-Sprache", Organkomposition für 3-9 Ausführende.

KRISTINE SCHOLZ

geb. 1944 in Würstebriese (Schlesien), studierte von 1964-68 bei Eckart Besch und Konrad Richter an der Musikhochschule Hamburg und von 1969-72 bei Wilhelm Hecker und Aloys Kontarsky an der Musikhochschule Köln. Sie legte 1968 ihr Staatsexamen und 1971 die Künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung ab. 1978 nahm sie an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt teil. Sie war, wie Mats Persson, Mitglied des Ensembles "Harpans Kraft".

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. 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.

DENIS SMALLEY

geb. 1946 in Neuseeland, studierte Darstellende Kunst und Komposition in Christchurch und Wellington. 1971 studierte er in Paris bei Olivier Messiaen und führte seine elektroakustischen Studien mit einem Kurs bei der Groupe de Recherches Musicales fort. Danach promovierte er in England an der University of York. Seit 1975 ist er Dozent für Musik in Norwich und Leiter des Elektronischen Studios der University of East Anglia.

Seine Kompositionen sind ausschließlich elektroakustisch und reichen von Tonbandkompositionen für reale und digital gewonnene Materialien bis zu Stücken für verstärkte Stimmen und Instrumente.

ROGER SMALLEY

geb. 1943, studierte Klavier und Komposition bei Peter Racine Fricker und John White am Royal College of Music in London. Zusätzlich nahm er noch Privatunterricht bei Alexander Goehr. 1965 studierte er Komposition bei Karlheinz Stockhausen. Roger Smalley ist als Interpret moderner Klaviermusik bekannt geworden. Unter anderem bestritt er fünf britische Erstaufführungen von Klavierstücken Stockhausens. Zusammen mit Tim Souster gründete er 1969 die Gruppe "Intermodulation", ein Ensemble, das sich auf die Realisation moderner Partituren und insbesondere auf Live-Elektronik spezialisiert hatte. Zur Zeit ist Roger Smalley Dozent am Music-Department der University of Western Australia in Perth.

TIM SOUSTER

studierte Komposition von 1961 bis 1964 bei Richard Rodney Bennett. 1965 wurde er Musikproduzent insbesondere für Neue Musik bei der BBC. Von 1969 bis 1971 war er Composer-in-Residence am King's College in Cambridge. Von 1971 bis 1973 war Souster Assistent bei Karlheinz Stockhausen. 1974 war er Gast des Berliner Künstlerprogramm des DAAD. 1969 gründete er zusammen mit Roger Smalley die Gruppe "Intermodulation", 1976 mit Peter Britton und Tony Greenwood die Gruppe "OdB". Zur Zeit arbeitet Souster als freischaffender Komponist und unterhält ein eigenes elektronisches Studio in Cambridge.

GERHARD STÄBLER

geb. 1949, stammt aus Wilhelmsdorf bei Ravensburg. Musikstudium in Detmold (1968-70) und Essen (1970-76). Kompositionsunterricht bei Nicolaus A. Huber, Orgel bei Gerd Zacher. Interpret neuer Musik. Stäbler übernahm von 1982-84 einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Folkwang Hochschule Essen. 1983/84 gründete er zusammen mit dem Essener Komponisten Wolfgang Hufschmidt und Dirk Reith den Komponisten-Selbstverlag "editionV - Verlag der Komponisten". Ende 1983 baute er mit Jörg Iwer auch das "ensembleV Essen" auf, das sich besonders um Aufführungen neuer Musik kümmert. Zur Zeit lebt Stäbler als Komponist, Journalist und Musiklehrer in Essen.

Aufsatz "Für später: jetzt, Gedanken über eine Art zu komponieren" (Neuland, Jahrbuch Band 3).

RYSZARD SZEREMETA

geb. 1952 in Krakau, studierte von 1971 bis 1976 an der Musikhochschule Krakau. Seit 1977 ist er hauptsächlich als Jazzvokalist (Mitglied des "NOVI-Quartetts") tätig. Er arbeitete auch regelmäßig im Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks.

WERNER TAUBE

1930 in Leipzig geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in Leipzig, Berlin und vorwiegend in Stuttgart bei Ludwig Hoelscher. Seit 1967 erteilt er Cellounterricht an der Musikhochschule Stuttgart. Hält Ferienkurse in Weikersheim, Darmstadt, Sao Paula, Manila. Als Solist wie auch als Mitglied verschiedener Ensembles bereiste er viele Länder und war für zahlreiche Rundfunkanstalten tätig. Mitwirkung in Donaueschingen, Witten, Metz, IGNM-Fest Reykjavik, Darmstadt; veranlasste eine Reihe von Komponisten, Werke für ihn zu schreiben.

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.

Teitelbaum hatte Aufführungen von "Digitaler Musik" im Festival d'Automn 1984, im Holland-Festival und beim Berliner Jazzfest 1983. Er erhielt Kompositionsaufträge für sein Digital Piano System vom Hessischen Rundfunk 1983, von Radio Bremen 1984 und vom WDR 1985 ("Double concerto grosso for pianos, digital pianos, winds, trombones, microcomputers and synthesizer orchestra").

Seit 1978 arbeiten Teitelbaum und George Lewis zusammen. "Interlace" ist der erste Versuch, ihre jüngsten Arbeiten mit digitalen Systemen zu verbinden.

HORACIO VAGGIONE

geb. 1943 in Argentinien, studierte Komposition an der Nationaluniversität Cordoba/Argentinien. Er promovierte in Frankreich. Mit Luis de Pablo gründete er 1969 in Madrid die Gruppe "ALEA", die bis 1973 bestand. Im Madrid und am Mills-College / Kalifornien beschäftigte er sich mit "Musik-Computer"-Problemen. Vaggione lebt jetzt in Paris und ist mit seinen Werken in ganz Europa aufgetreten.

ALEJANDRO VIÑAO

geb. 1951 in Buenos Aires, studierte Komposition in Buenos Aires und London, am Royal College of Musik und der City University. An letzterer lehrte er auch nach Abschluss seiner Studien Elektronische Musik. Seit 1976 arbeitet er auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik. Unter anderem erhielt er vom IRCAM einen Kompositionsauftrag. Zu seinen musikalischen Betätigungen gehören auch die Komposition und Aufführung von Rockmusik und die Komposition für den Film und das Fernsehen.

JOHN WALLACE

geb. 1946, ist erster Trompeter des Philharmonia Orchestras. Er studierte am King's College in Cambridge, an der Royal Academy of Music und an der York University bei David Blake. Im März 1983 unternahm er zusammen mit Tim Souster eine vom Arts Council organisierte Konzerttournee "Electronic Music Now".

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. Sie trat auch bei INVENTIONEN'84 auf.

ISANG YUN

wurde am 17. September 1917 in der südkoreanischen Hafenstadt Tongyong geboren. Bis 1943 studierte er in Korea und Japan Violoncello und Komposition. 1946 bis 1956 lehrte er an koreanischen Oberschulen und Universitäten. 1956 bis 1959 vollendete Yun seine Studien in Paris, in Berlin (bei Blacher) und bei den Darmstädter Ferienkursen. 1964 wurde Yun in West-Berlin ansässig. 1971 erwarb er die deutsche Staatsbürgerschaft. 1969/70 lehrte Yun an der Musikhochschule Hannover, seither hat er eine Kompositionsprofessur an der Hochschule der Künste Berlin. Er ist Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg und Berlin.