

inventionen 2008

Musik für mehr als einen Lautsprecher

Konzerte und Klanginstallationen
60 Jahre Musique Concrète
50 Jahre GRM Paris
Internationale Tagung SMC08

23. Juli bis 3. August 2008 in Berlin



Installationen

Villa Elisabeth 24.7. bis 3.8. täglich von 16–20 Uhr Seite 5
und während der Konzerte in der Kirche St. Elisabeth

Agostino Di Scipio *ohne Titel*

Hans Peter Kuhn *undefined landscape 2*

Ed Osborn *Wandering Eye Studies*

stadtmusik Sam Auinger, Dietmar Offenhuber, Hannes Strobl

zurückbleiben bitte | mauerpark | kapitel 3 | felsen m18 | besenbahn

singuhr – hoergalerie 25.7. bis 14.9., Mi–So 14–20 Uhr Seite 8

Studenten der UdK Berlin (Sound Studies) Ltg. **Sam Auinger**

Klangspeicher im Großen Wasserspeicher

Michael Moser *Resonant Cuts* im Kleinen Wasserspeicher

Akio Suzuki *oto-date NA GI SA* im Wasserturmquartier

TU Berlin Lichthof · 23.7. bis 3.8. täglich von 9–23 Uhr Seite 10

Bernhard Leitner *Ton-Raum TU Berlin*

Mittwoch, 23.7. Kirche St. Elisabeth

20 h **O+A** Bruce Odland, Sam Auinger *requiem for fossil fuels* Seite 11

Donnerstag, 24.7. singuhr – hoergalerie

19 h **Michael Moser** *Resonant Cuts* Seite 15

Freitag, 25.7. Kirche St. Elisabeth

19 h **Clara Maïda, Hanna Hartman, Patrick Kosk, Wolfgang Suppan** Seite 16

21 h **pour le piano I** für zwei Klaviere Seite 23
Claude Debussy, Henri Dutilleux, George Aperghis,
François-Bernard Mâche, Pierre Boulez, Olivier Messiaen

Samstag, 26.7. Kirche St. Elisabeth

19 h **Gilles Gobeil** *Trilogie d'ondes* Seite 29

21 h **pour le piano II** Seite 26
Hugues Dufourt, Luc Ferrari, André Boucourechliev,
Carlos Roqué Alsina, Unsuk Chin, Daniel Teruggi

Sonntag, 27.7. Kirche St. Elisabeth

19 h **60 Jahre Musique Concrète & 50 Jahre GRM** Seite 32
Pierre Schaeffer / Pierre Henry, Diego Losa, Christian Zanési,
Bernard Parmegiani, Daniel Teruggi, François Bayle

Fortsetzung auf
Umschlagseite 3 →

inventionen 2008

Musik für mehr als einen Lautsprecher

Das Festival **Inventionen 2008 | Musik für mehr als einen Lautsprecher** bietet vom 23. Juli bis 3. August 14 Konzerte in der Kirche St. Elisabeth und im neuen Wellenfeldsynthese-Saal der TU Berlin, Klanginstallationen in der Villa Elisabeth und eine Konzertinstallation im Kleinen Wasserspeicher Prenzlauer Berg. Gegründet wurde das Festival im Jahre 1982 vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Elektronischen Studio der TU Berlin.

Die den **Inventionen 2008** zur Verfügung stehenden Instrumente – die 20-kanalige Lautsprecherkuppel, die akusmatische Projektion auf multiple Lautsprecherpaare und die 3D-Synthese über das WFS-Array – sind eine einzigartige Voraussetzung für deren **gleichzeitige** Nutzung. Im Programm werden Bezüge zwischen unterschiedlichen Epochen hergestellt, wie z.B. französische Klaviermusik des Impressionismus mit akusmatischer Musik. Gäste des Berliner Künstlerprogramms sowie DAAD-Varèse-Gastprofessoren sind mit Auftragswerken, Installationen und Konzerten vertreten.

Das Programm des Festivals steht auch in unmittelbarem Bezug zur fünften internationalen Sound and Music Computing Conference **SMC08**, die in Kooperation mit der DEGEM vom 31. Juli bis 3. August in der TU Berlin stattfindet. Sie steht unter dem Motto »sound in space – space in sound« und bietet in Vorträgen, Diskussionen und Demonstrationen ein Forum für Wissenschaftler sowie für ein an Medienkunst interessiertes Publikum.

Installationen Villa Elisabeth	5–7
singuhr – hoergalerie	8–9
TU Berlin	10
O+A (Bruce Odland, Sam Auinger) <i>requiem for fossil fuels</i>	11–14
Michael Moser <i>Resonant Cuts</i>	15
Auftragswerke von	
Clara Maïda, Hanna Hartman, Patrick Kosk, Wolfgang Suppan	16–18
Helga de la Motte-Haber	
<i>Tongemische und Raumwirkungen in der Klaviermusik des frühen 20. Jahrhunderts</i>	19–22
pour le piano	23–28
Gilles Gobeil <i>Trilogie d'ondes</i>	29–31
60 Jahre Musique Concrète & 50 Jahre GRM	32–34
Daniel Teruggi zu 60 Jahre Musique Concrète & 50 Jahre GRM	35–36
Olivier Messiaen <i>Livre du Saint Sacrement</i>	37
Komponistenportrait Wolfgang Suppan, Clara Maïda	38–39
Eröffnungskonzert SMC08	40–41
SMC08 <i>call for music</i>	42–50
Björn Gottstein <i>Der Traum vom Raum</i>	51–54
Von Mono zum Wellenfeld	55–63
José Iges <i>La Ciudad Resonante</i>	64
ECMCT-Workshop, Diskussion, Aufführungen	65–66
GRM & friends	67–69
Biografien	70–81
Impressum	82–83
Veranstaltungsorte	84

täglich von 16-20 Uhr
 und während der Konzerte in der St. Elisabeth Kirche
 Eröffnung: Mittwoch, 23.7., 18 Uhr

Agostino Di Scipio *ohne Titel*
 Ökosystemische Klanginstallation in
 zwei freien oder ausgeräumten Zimmern | 2008

Hans Peter Kuhn *undefined landscape 2* 2008

Ed Osborn *Wandering Eye Studies* 2006 | 47'

stadtmusik Sam Auinger, Dietmar Offenhuber, Hannes Strobl
besenbahn 2001 | 8'56
kapitel 3 2005 | 6'31
felsen m18 2005 | 17'50
mauerpark 2006 | 17'25
zurückbleiben bitte 2007 | 7'35

Agostino Di Scipio |
ohne Titel | 2008

Ökosystemische Klanginstallation in zwei freien oder ausgeräumten Zimmern

Diesem Werk liegt eine Kette rekursiver Prozesse zugrunde, die von der Akustik des jeweiligen Raumes abhängen. Durch die Vermittlung der Raumakustik wird auf diese Weise ein Netz geknüpft, das auf rein klanglichen Interaktionen beruht.

Die Installation folgt einer speziellen Klangdramaturgie:

(1) der Raum wird als ein Energiereservoir verstanden, das von einer ›Industrieanlage‹ ausgebeutet wird. Ein tief-frequentes Feedback, das gewisse Gegenstände im Raum erzittern und mitschleppern lässt, fördert rohe Klangmaterialien zu Tage.

(2) dieses Rohmaterial wird anschließend ›optimiert‹ und ›verpackt‹ – bzw. im Computer prozessiert – und schließlich einem ›Verbraucher‹-System (Lautsprecher) zugeführt; die sich im Raum ansammelnden ›Klangabfälle‹ (Resonanzen an Stellen, wo kein menschliches Ohr hören kann) werden etappenweise eingesammelt und in der Fabrikanlage ›recycled‹.

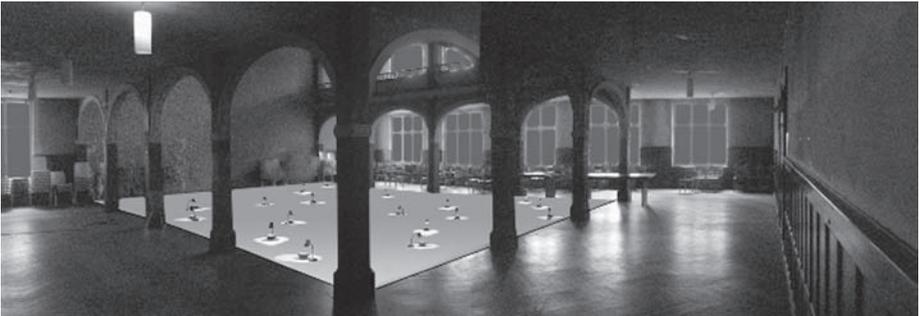
Hans Peter Kuhn

undefined landscape 2

2008 | Klang- und Lichtinstallation

Lautsprecher, Elektronik, Teppich, Lampen

Im Saal der Villa Elisabeth breitet sich vor der grünen Wand eine gelbe und nicht näher definierte Landschaft aus, deren Protagonisten einfache Lautsprecher und kleine Schreibtischlampen sind. Den Besuchern ist es erlaubt, den gelben Boden zu betreten, so sie bereit sind, die Schuhe auszuziehen. Dafür kann man sich dann aber auch auf den Boden setzen oder legen und den den ganzen Raum füllenden Klängen lauschen, die aus insgesamt 40 Lautsprechern am Boden und auf der Empore über 40 separate Kanäle eingespielt werden. Aufgrund der räumlichen Verteilung der Klangquellen entsteht der Eindruck, sich ›im Klang‹ zu befinden. Der visuelle Eindruck aus grüner und gelber Fläche provoziert eine Gelassenheit, die es dem Zuhörer ermöglicht, sich auf das Klangereignis zu konzentrieren.



Ed Osborn

Wandering Eye Studies

2006

Diese Reihe von Video- und Klangstücken ist während der Entwicklung der interaktiven Videoinstallation *Wandering Eye* entstanden. Die Installation produziert Bilder und Klänge, deren Material aus einer Reihe von Überwachungskameras stammt. Im Zentrum steht die Erforschung der visuellen Sprache elektronischer Überwachung. Die Studien untersuchen visuelle Transformationen, die durch Fokussierung auf bestimmte Aspekte der Videobilder entstehen. Bewegung wird betont oder isoliert, Ränder von Objekten werden erfasst und markiert, und Veränderungen der Helligkeit werden genutzt, um den Soundtrack zu generieren.

Obwohl ich viele der typischen Vorbehalte gegenüber der Überwachungskultur teile, ist mir daran gelegen, die Verlockung des Bildes an sich zu vermitteln. Während der Aufenthalt vor der Kamera beunruhigend ist, ist der Blick durch die Linse verführerisch. Das Oszillieren der Erfahrung zwischen beiden Polen ist einer der faszinierendsten Aspekte der Überwachungsbilder in der Medienlandschaft. Sie ziehen das Auge an, während sie den Geist verunsichern.

stadtmusik Sam Auinger, Dietmar Offenhuber, Hannes Strobl	
<i>besenbahn</i>	2001
<i>kapitel 3</i>	2005
<i>felsen m18</i>	2005
<i>mauerpark</i>	2006
<i>zurückbleiben bitte</i>	2007

Der Futurist Luigi Russolo schreibt in seinem Manifest »L'Arte dei Rumori« von 1913: »... Lassen Sie uns gemeinsam durch eine große, moderne Hauptstadt gehen, mit den Ohren aufmerksamer als mit den Augen, und wir werden die Freuden unserer Empfindsamkeit variieren, indem wir zwischen dem Gurgeln von Wasser, von Luft und Gas in Metallrohren, dem Rumpeln und Rattern von Maschinen, die mit offensichtlicher Vitalität atmen, dem Heben und Fallen von Kolben, dem grellen Laut von mechanischen Sägen, dem lauten Stoßen von Trambahnen auf ihren Schienen, dem Knallen von Peitschen und dem Knattern von Fahnen unterscheiden. Wir werden Spaß daran haben, uns die Orchestrierung von Kaufhausschiebetüren, von Eisengießereien, Webereien, Druckereien, Kraftwerken und Untergrundbahnen vorzustellen...«

Knapp 100 Jahre später stellt sich die Hör-Situation in Großstädten wieder neu dar. Was Luigi Russolo als aufregend und vital beschreibt, löst sich in einem Meer von Rauschen, Brummen und Summen auf. Das Klang-Ereignis und sein Ort werden zur Noise-Ambience im Raum. Russolos städtisches Orchester wird zum Sequenzer, getaktet von Ampelschaltungen und Fahrplänen; seine Klangvielfalt zu den 2 Klangklassen von Strom (50 Hz Europa/60 Hz USA) und Verbrennungsmotorenklängen.

Architektur färbt alles was wir hören. Die städtische Architektur ist eine Soundbox, sie formt einen Raum, in dem die uns umgebende Klangwelt resoniert und reflektiert wird.

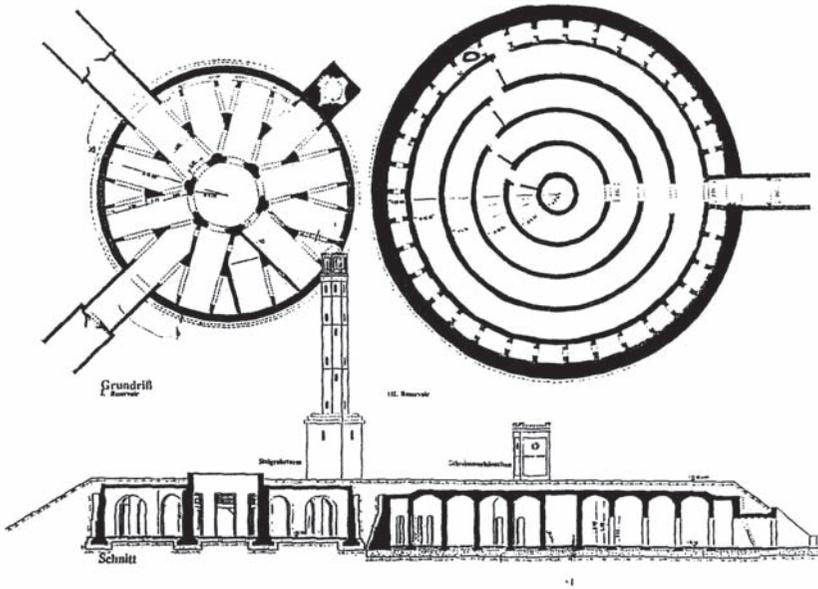
In der Künstlergruppe stadtmusik setzen sich der Linzer Medienkünstler Dietmar Offenhuber und die Berliner Formation tamtam (Sam Auinger/Hannes Strobl) mit Hör-Situationen in Großstädten auseinander, indem sie durch urbane Bauten und Anlagen hervorgerufene Klang-Architekturen untersuchen. Dabei gehen sie auf den Aspekt der Bewegung in der Stadt ein, der ein dynamisches Erleben des städtischen Klang-Raums verstärkt. Denn ein Klangereignis entsteht durch Bewegung, der Klang und seine Farbe aus Material und Raum.

Mi-So 14-20 Uhr
Eröffnung: Donnerstag, 24.07., 18 Uhr
im Großen Wasserspeicher

Michael Moser *Resonant Cuts* 2008
Klanginstallation im Kleinen Wasserspeicher

**Studenten der
UdK Berlin** *Klangspeicher* 2008
(Sound Studies) Klanginstallation / Raumklangstudien
Ltg. Sam Auinger im Großen Wasserspeicher

Akio Suzuki *oto-date NA GI SA* 2008
Installation im Wasserturmquartier



Michael Moser*Resonant Cuts*

2008 | Klanginstallation im Kleinen Wasserspeicher

Resonant Cuts basiert auf dem musikalischen Material, das zuvor in einer Konzertinstallation entstanden ist. Die Installation lässt sich als Prolongation der Konzertinstallation in der Zeit verstehen. An die Stelle der Musiker treten Flächenobjekte aus Glas und Metall, die mit Körperschallwandlern bespielt werden. Diese Flächen sind einerseits gestaltete architektonische Intervention, die den Raum in Subräume gliedert, aber auch Lautsprecher mit komplexen Filtereigenschaften. Gleichzeitig vollzieht sich eine Öffnung des Wasserspeicherzentrums durch die akustische Repräsentation des ihn umgebenden Außenraums.

Resonant Cuts wird damit zu einem sich in der Zeit verändernden Zyklus mit vielschichtigen Bezügen zu Raum und Zeit.

Studenten der UdK Berlin (Sound Studies)*Klangspeicher*

2008 | Ltg. Sam Auinger

Klanginstallation / Raumklangstudien im Großen Wasserspeicher

Gilles Aubry, Jan Cziharz, Anke Eckardt, Su-Ann Goh,
Bastian Holzheimer, Daniela Imhoff, Thomas Koch,
Patrick Muller, Emad Parandian, Damian Rebgetz, Christian Schultz,
Robert Schwarz, Alexander Sieber, Ulrike Sowodniok,
Johannes Steininger, Till Spielhoff, Thomas Wochnik

Assistenz: Dany Scheffler

Assistenz singuhr – hoergalerie: Christian Roth

Die siebzehn Studenten des Masterstudiengangs Sound Studies unter der Leitung von Sam Auinger verstehen den aus dem 19. Jahrhundert stammenden Funktionsbau Großer Wasserspeicher als ein Instrument, dessen Raumzeit sich in Nachhallzeiten von bis zu 14 Sekunden niederschlägt. Ihre Installation verzichtet auf visuelle Inszenierungen. Mit einem Lautsprecher pro Ring und einer Subwoofer-Position wird dieses überdimensionale Instrument mit dafür von den Studierenden vor Ort erarbeiteten Raumklangstudien aktiviert. Besucher sind eingeladen, das Gehörte mit ihrer jeweiligen Hörposition im Raum in Beziehung zu setzen, das Instrument Wasserspeicher zu erforschen und ihm zu lauschen.

...im Verklingen hört sich der Raum...

Akio Suzuki*oto-date NA GI SA*

2008 | Installation im Wasserturmquartier

Eine Klanginstallation, die auf das Hören alltäglicher Situationen fokussiert ist, präsentiert der japanische Künstler Akio Suzuki im öffentlichen Raum rund um den Wasserturmplatz.

oto-date NA GI SA sind keine installierten Lautsprecher, sondern bildhaft markierte spezielle Hörstellen im Quartier, – Orte, die aufgrund ihrer besonderen Akustiken und Atmosphären zum Hören einladen. Indem man auf die neun weißen Markierungen tritt, erlebt man die ausgewählte Hörposition des Künstlers. Diese Installation ist ein Beitrag der singuhr – hoergalerie zum Berliner Vermittlungsprojekt für Neue Musik ›ohrenstrand.net‹.

Bernhard Leitner *Ton-Raum TU Berlin*
1984 | 30'

Der *Ton-Raum TU Berlin* ist eine permanente Klanginstallation im Hauptgebäude der Technischen Universität Berlin. In einen würfelförmigen Durchgangsraum, in den drei Gänge einmünden, baute Leitner eine schallschluckende Verkleidung mit 42 unsichtbar über die Wandflächen verteilten Lautsprechern ein. Leitner versteht den Raum als elektronisches Instrument, aus dem über komplex programmierte Kompositionen immaterielle Architekturen abgerufen werden. Er verflüssigt dabei architektonische Charakteristika wie Proportion, Spannung und Gewicht, indem er ihre Merkmale verzeitlicht und flexibel macht. Umgekehrt münden die baukünstlerischen Koordinaten strukturgebend in ein musikalisches Ereignis. Golo Föllmer

Für die Dauer der Inventionen und der Sound and Music Computing Conference (SMC) läuft an der TU Berlin eine besondere Auswahl der Ton-Raum-Kompositionen von Bernhard Leitner. Die Programmschleife:

Mix

Kneten

Kreisen

Spitze Töne

Flöte, angeblasen

Bassklarinetten

O+A

(Bruce Odland, Sam Auinger) *requiem for fossil fuels*
2004/2007 | 8-Kanal | 60'

Bruce Odland und Sam Auinger
mit VOXNOVA Quartett
Kata Hajnal Sopran
Sabine Neumann Mezzosopran
Paul Hörmann Tenor
Nicholas Isherwood Bass

irgendwann passiert's: große Dinge gehen zu Ende, und um sie wirklich zu begreifen, muss man das erst einmal einsehen. Jetzt gerade erleben wir das Ende unserer vom Verbrauch fossiler Brennstoffe abhängigen Lebensweise, und wir wollen das besser verstehen, indem wir die Klänge unserer Kultur im Licht der Totenmesse betrachten. (O+A)

O+A extrahieren aus den Resonanzen von New York City, Berlin und Rotterdam die kirchenmusikalische Form des Requiems. Das *dies irae* zum Beispiel ist aus Aufnahmen des Grand Central Terminals komponiert.

Die Materialien des Requiems entstammen dem *alphabet of sounds* von O+A. Diese Sammlung von Schallaufnahmen ist das Ergebnis einer kontinuierlich betriebenen Suche nach einer »Hörperspektive« auf die Klänge, die wir als Kultur produzieren. In jedem Abschnitt des Requiems wird die Schallaufnahme einer bestimmten Umgebung in ihrem Echtzeitverlauf als *cantus firmus* verwendet.

Zuweilen kam Rauschunterdrückung zum Einsatz, es wurden jedoch an keiner Stelle Originalklänge transponiert, spektral ausgeglichen oder mit neuen Hüllkurven versehen. Wir präsentieren in hoch organisierter Weise die Musik der vorgefundenen »Stimmen«.

Bereits 2004 präsentierten Odland and Auinger eine frühere Version ihres *requiem for fossil fuels* bei dem Inventionen Festival. Die Uraufführung der jetzigen Version erweitert mit 4 Sängern fand im Rahmen des Festivals *ear to the ears* im Oktober 07 in der *Judson Memorial Church* in N.Y. statt.

Introitus

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Zion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet,
zu Dir kommt alles Fleisch.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.*

cantus firmus: langer Zeitfluss, Stereo-Tuning-Tube-Aufnahme im Amsterdam Park, New York City, acht Uhr morgens, Oktober 2003. Dieser ruhige Park an der Nordspitze von Manhattan erlebt die rush hour aus sicherer Entfernung.

Solisten wie Lastwagenhupen, Wagentüren usw. antworten antiphonal. (Aufgenommen für *next big thing* im Radiosender w NYC.)

kyrie

*Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.*

*Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.*

cantus firmus: langer Zeitfluss, Stereo-Tuning-Tube-Aufnahme in der Amsterdam Avenue, Ecke 110th Street, einer Gegend mit kleinen Geschäften und Imbissläden, neun Uhr an einem sonnigen Morgen, Oktober 2003. Diesem Echtzeitverlauf werden Schleifen und Kanons entgegengesetzt, die die Teiltonreihe der Originalklänge verstärken.

dies irae

*Dies irae, dies illa
Solvet saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.*

*Tagt der Rachedag den Sünden,
wird das Weltall sich entzündend,
wie Sibyll und David kündend.*

*Quantus tremor est futurus
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus.*

*Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen
streng zu prüfen alle Klagen!*

*Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.*

*Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.*

*Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.*

*Schauernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.*

cantus firmus: langer Zeitfluss, Stereo-Schallaufnahme. In der Grand Central Station zur Hauptverkehrszeit. Für den, der genau hinhört, bietet die alltägliche Pendlererfahrung eine furchterregende Hörerfahrung. Dieser Abschnitt enthält das einzige zeitgedehnte Klangmaterial in diesem Requiem – die versagenden Bremsen eines Zuges der städtischen Verkehrsbedriebe wurden endlos gedehnt und drängen gegen einen Damm von akustischen Phänomenen; Schritte von Pendlern, S- und U-bahn, Lüftungen und Ventilatoren, Autos und Busse ergeben ein gewaltiges Divertimento von Kanons, Fugen und Wiederholungen.

Offertorium

*Domine, Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium
fidelium defunctorum
de poenis inferni,
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum;
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.*

*Hostias et preces, tibi, Domine,
laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte
transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.*

*Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller
verstorbenen Gläubigen
vor den Qualen der Hölle
und vor den Tiefen der Unterwelt.
Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass die Hölle sie nicht verschlinge,
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.
Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht,
das Du einstens dem Abraham verheißest
und seinen Nachkommen.*

*Opfergaben und Gebete bringen wir zum
Lobe Dir dar, o Herr;
nimm sie an für jene Seelen,
deren wir heute gedenken.
Herr, lass sie vom Tode hinübergehen
zum Leben.
das Du einstens dem Abraham verheißest
und seinen Nachkommen.*

cantus firmus: *blue moon*, eine Tuning-Installation von O+A im World Financial Center (Sommer 2004). Dieser Ort liegt dem New Yorker Hafen gegenüber; mit seinem riesigen Innenhof aus Glas und Stahl fragmentiert und verstärkt er den Klang vorbeifliegender Hubschrauber und Flugzeuge. Dieses Chaos wird mit drei auf c, g und d gestimmten Röhren transformiert, zusammen mit Wellen-, Wasser- und Luftgeräuschen.

sanctus

*Sanctus. Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!*

*Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner
Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe..*

cantus firmus: Aufnahmen vom Hubschrauberlandeplatz in Lower Manhattan

benedictus

*Benedictus qui venit in nomine
Domini.*

*Hochgelobt sei, der da kommt im Namen
des Herrn.*

cantus firmus: Schallaufnahmen von Straßenoberflächen in New York City. Wir brachten Mikrofone an Radkästen von Autos an und stellten damit Schallaufnahmen unterschiedlicher Fahroberflächen in New York City her.

agnus dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.*

*Lamm Gottes, Du nimmst hinweg
die Sünden der Welt: Gib ihnen Ruhe.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.*

*Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die
Sünden der Welt: Gib ihnen ewige Ruhe.*

cantus firmus: *box 30/70*, Klanginstallation von O+A, Rotterdam, Berlin 2001. Eine viereinhalb Meter lange gestimmte Röhre transformiert die Klangumgebung der Erasmusbrücke und des Rotterdamer Hafens. Aufnahmen des gleichen Stückes vom Berliner Alexanderplatz antworten kontrapunktisch. Die Stimmung der Röhre harmonisiert die Signalklänge der Stadt zu einem musikalischen Environment.

communio (lux aeterna)

*Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum sanetis tuis in aeternum,
quia pius es.*

*Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
mit Deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn Du bist gut.
Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen,
mit Deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn Du bist gut.*

cantus firmus: Schallaufnahmen der Stahlfabrik Voest in Linz, angefertigt für Peter Sellars Inszenierung *Die Perser*. Flugzeugklänge von einer Turbopropmaschine (aus *flugstunden*) werden schließlich von den Klängen der Stahlfabrikation begraben.

www.o-a.info

ohrenstrand.net
im Wasserspeicher

Michael Moser *Resonant Cuts*

2008

Konzertinstallation im Kleinen Wasserspeicher

Burkhard Beins, Martin Brandlmayr Perkussion
Werner Dafeldecker Kontrabass
Theo Nabicht Kontrabassklarinette
Axel Dörner Trompete
Wolfgang Musil Programmierung, Klangregie

Raumresonanzen stehen im Mittelpunkt der Konzertinstallation *Resonant Cuts* von Michael Moser, zur Zeit Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Eine live gespielte Sequenz wird aufgenommen, über einen Lautsprecher zurück in den Raum gespielt und wieder aufgenommen. Dieser Vorgang wird immer wieder wiederholt, sodass der Ausgangsklang durch den spezifischen Klang des Raums gefiltert wird. Durch die ständige Verstärkung raumdominanter Frequenzen entsteht eine kontinuierliche Filterung des Materials und damit ein neues Repertoire an Klangfarben. Zusätzlich zu diesem Prozess der Raumresonanzmultiplikation erfolgt in einem weiteren Abschnitt der Konzertinstallation eine Rückübertragung des musikalischen Materials auf die jeweiligen Instrumente durch Transducer – also die Verwandlung der Instrumente in Lautsprecher: die Musiker verlassen ihre Plätze, die Instrumente bleiben jedoch vor Ort, die zuvor gespielte Musik wird mit Hilfe der am Korpus der Instrumente angebrachten Körperschallwandler auf diese rückübertragen.

Resonant Cuts ist eine in allen Details raumbezogene Arbeit, in der fünf Musiker mit je eigenem Material Raumsegmente bespielen. Das so gewonnene musikalische Material bildet die Grundlage für die folgende Klanginstallation.

Clara Maïda *Doppelklänger*

für präpariertes Klavier | 2008 | UA | Auftragswerk Inventionen | 10'

Hanna Hartman *Measures of Control*

2008 | UA | Auftragswerk Inventionen | 8'

Patrick Kosk *Mondweiß*

2007/2008 | UA | Auftragswerk DAAD | 14'

Wolfgang Suppan *Exzenter mit Prototypen*

für Klavier | 2008 | UA | Auftragswerk Inventionen | 12'

Klavier: Heather O'Donnell

Clara Maïda*Doppelklänger*

für präpariertes und verstärktes Klavier | 2008

Während meines Aufenthalts in Berlin, wo ich zum ersten Mal längere Zeit im Ausland verbringe, habe ich die Erfahrung des Doppelgängertums teils sehr intensiv und schmerzhaft durchlebt. Der Verlust von Fixpunkten und das daraus resultierende Gefühl des Treibens führte zu einer Art simultanem Dasein an zwei Orten: Ein Teil von mir fühlt sich in Berlin, während der andere noch so weiterlebt, als sei er in Paris.

Das Stück versucht diese Erfahrung nachzuvollziehen. Es basiert auf neun kleinen Strukturen, deren Zusammenhalt im Verlauf durch verschiedene Transformationen gelockert wird. Diese Strukturen erscheinen auf zwei Ebenen. Auf der ersten erklingt eine – trotz der Verzerrungen des Materials – wieder erkennbare Notenverbindung. Sie steht für die Dauerhaftigkeit der Fixpunkte und für die Weigerung, bisher gewohnte Verhaltensmuster abzulegen. Auf der zweiten Ebene bilden sich um diese Fixpunkte herum Gravitationsfelder aus minimalen Einheiten. Sie sind die Motoren einer möglichen Wandlung, sei es durch das sukzessive Verschwinden der Einheiten, sei es durch ihre starke Vermehrung. Damit ist ein klingender Dualismus geschaffen, der sich zwischen der Wiederholung quasi beschwörerischer Formeln und der Mobilität der ›Ausreißergruppen‹ bewegt.

Am Ende der Verwandlungen wird eine weitere Doppelstruktur erkennbar. Sie besteht aus flüchtigen, fragmentarischen, auf den Klaviersaiten gespielten Dreitonmotiven, während zugleich kurze chromatische Kurven erscheinen.

Doppelklänger bezeichnet nicht nur die Verdoppelung, sondern auch den Prozess der Ortsverschiebung und die Ortlosigkeit des Klangs in verschiedenen Räumen. Die Musik reflektiert einen psychischen Zustand und steht für den Versuch, über die Trennung hinweg eine Ganzheit aufrecht zu erhalten.

Patrick Kosk

Mondweiß - MoonWhite

2007/2008

Mondweiß basiert auf nicht fest miteinander verbundenen, kleinen Skizzen, Zellen, mentalen Zuständen oder auch ›Geschichten‹, die erscheinen und wieder verschwinden, sich in leicht veränderter Form erneut zeigen, hin und wieder anhalten und anschließend weiter ziehen.

Das Klangmaterial stammt aus Aufnahmen verschiedener Klangprofile eines alten Hauses. Zum Beispiel Aufnahmen einer alten Bürste auf einer Holzwand und einem Kachelofen (kake-lugn) und Kohlen aus dem Kake-lugn auf einem Fenster.

Diese und auch andere Klänge werden manchmal auch mit dem Klang eines Angklung (Aleksi Haapaniemi) kombiniert.

Die weitere Arbeit bestand vor allem darin, verschiedene Profile und Besonderheiten durch Filterung, Tonhöhenveränderung und auch andere Arten kleinerer Transpositionen des Klangbilds zu kultivieren. Einige Klangkombinationen basieren auf der Idee einer abstrakten Audiovisualität.

Wolfgang Suppan

Exzenter mit Prototypen

für Klavier | 2008

»Das Wesen einer Einleitung zu einem Walzer besteht aus einer angespannten und konzentrierten Ruhe – ein Zustand vor der eigentlichen Bewegung.«

Der Titel *Exzenter mit Prototypen* ist eine Anspielung auf einen imaginären Walzer, als dessen Einleitung das vorliegende Stück gedacht ist.

»Exzenter, eine aus dem Zentrum gerückte Drehachse.«

Die nach einem polnischen Mathematiker benannte Ulam-Spirale (auch Primzahl-Spirale genannt), weist bei der grafischen Darstellung eine Besonderheit auf: alle natürlichen Zahlen, entlang einer Spirale angeordnet, die Primzahlen sind, liegen auf diagonalen Geraden. Diese Entdeckung hat die Mathematik zwar nicht dahin geführt, das Phänomen Primzahlen umfassend mathematisch zu lösen – nichtsdestotrotz wird bei dem Anblick dieses Zahlenfelds ein innewohnendes Geheimnis spürbar.

»Prototypen, die Vorab-Exemplare zur Erprobung von Eigenschaften.«

Nachdem ich mich bisher vorwiegend mit mathematisch gerichteten Zufallsoperationen beschäftigt habe, ist dies nun das zweite Stück, bei dem ich diese numerische Darstellung (Methode?) als kompositorischen Ausgangspunkt gewählt habe. Mein künstlerisches/musikalisches Interesse liegt dabei vor allem in der Interaktion mit dem »nicht Entschlüsselbaren«, dem Wesen jeder kreativen Handlung.

Helga de la Motte-Haber

Tongemische und Raumwirkungen in der Klaviermusik des frühen 20. Jahrhunderts

Werke der Vergangenheit und solche aus der jüngeren Gegenwart können sich wechselseitig erhellen, wenn Konzerte die Möglichkeit zum Vergleich bieten. An den Werken der Vergangenheit können »Dinge verfolgt werden, die längst keimhaft vorbereitet sind«, die jedoch nicht hervortraten, weil man nicht danach gesucht hat.¹ Karlheinz Stockhausen belegte diese seine Auffassung mit einer weit ausgespannten Analyse von Claude Debussys *Jeux*. Solche Aktualisierung älterer Stücke wird dadurch ergänzt, dass neue Werke durch den Bezug zu früheren in eine Tradition gestellt werden. Zudem braucht der relationale Begriff des Neuen den Vergleich, damit man seiner Bedeutung ansichtig wird.

Die technologische Entwicklung hat seit dem 20. Jahrhundert das Komponieren mit Klängen statt mit Tönen erweitert und räumliche Eigenschaften der Musik wieder bedeutsam werden lassen. György Ligeti hat öfter darauf hingewiesen, dass die klanglichen Innovationen seiner *Atmosphères* nicht allein von den Erfahrungen im elektronischen Studio angeregt wurden, sondern Vorbilder im Feuerzauber am Schluss der Walküre von Richard Wagner und in Debussys Orchesterwerken zu finden seien. Es wäre nicht falsch, auch auf die Geräusche der Gewitterszene in Ludwig van Beethovens 6. Sinfonie hinzuweisen. Ein Orchester ist ein großer Apparat, der auch als Klanggenerator verwendet werden kann. Wenn außerdem von Lautsprechermusik aus rückblickend der Musikraum zur Sprache gebracht wird, bieten sich zum Vergleich Beispiele aus der mehrhörigen Praxis an wie auch solche, in denen wie bei Hector Berlioz oder Gustav Mahler Fernorchester Verwendung finden. Ohnehin platzausgreifend bietet ein Orchester viele Möglichkeiten, Raumwirkungen zu erzielen. Es bedarf jedoch nicht nur des Großaufgebots an Instrumenten. Noch selten bedacht wurden die wegbereitenden Ideen, die sich in der Klaviermusik finden.

Das Klavier stellt eine besondere Herausforderung dar, ist es doch ein Instrument, das über eine Fülle musikalischer Darstellungsmöglichkeiten verfügt, in der Konzertpraxis eines der wichtigsten Instrumente war und geliebt ist. Bereits früh im 20. Jahrhundert modifizierte Erik Satie mit einfachen Präparierungen, die später von John Cage perfektioniert wurden, seinen Klang. Henry Cowell schuf mysteriöse, kaum als Klavierklang zu identifizierende Wirkungen durch das Spiel auf den Saiten im Inneren, für die George Crumb später noch eine Steigerung erfand, nämlich gleichzeitiges Betätigen des Pedals beim Spiel im Inneren, was am besten für einen großgewachsenen Pianisten möglich ist, der zudem keinen Bauch besitzt. Iannis Xenakis verwendete das Klavier für seine »symbolische

¹ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: DuMont 1963, S. 78.

Musik«, wie er an *Herma*² darlegte, gleichrangig neben apparativ erzeugter Musik. In vielfältigen Übergangsformen mit der Live-Elektronik zeigt sich bis heute der Darstellungsreichtum dieses Instruments.

Dennoch existieren kaum Untersuchungen der Klaviermusik, die sie als Vorentwurf eines neuen musikalischen Denkens ausweisen, wofür Feststellungen über die Auflösung der traditionellen Harmonik, Rhythmik und Form nicht genügen. Es wurde lediglich eher an der französischen Musik ihre Farbigkeit allgemein bewundert. Unter dem speziellen Blickwinkel elektroakustischer Musik seien hier zwei Fragen an die Klaviermusik gestellt, nämlich inwieweit sie als Vorläufer von Klangsynthesen begriffen werden kann und inwieweit ein räumliches Denken vorgeprägt ist.

Tongemische, die sich zu klanglichem Rauschen oder zu strahlendem Glitzern formen – wem käme nicht das erste Stück aus Maurice Ravels *Gaspard de la Nuit* (vor allem gegen Schluss) oder Claude Debussys *Feu d'artifice* aus dem 2. Band der *Préludes* in den Sinn? Sie sind nicht nur im Orchester, sondern auch mit dem Klavier möglich. Im schnellen Tempo verschmelzen zwei Stimmen mit ungleichen rhythmischen Strukturen oder mit Tremolo und Triller zu einem Klang, dessen Charakter der Komponist durch die verwendeten Töne und das Register bestimmen kann. Man könnte von einer grobkörnigen Granularsynthese sprechen, die im Ohr vollzogen wird. Pierre Boulez hat die »Körner« in seinen *Structures II für zwei Klaviere* (1. Kapitel) eigens durch Forteangaben auf einzelnen Noten betont in Passagen, wo mit äußerster Geschwindigkeit Töne ineinander gewirkt werden. Die Mischtechnik konnte vielfältig ausgestaltet werden, um dem Reichtum des Geräuschspektrums gerecht zu werden. Im dritten Satz von *En Blanc et Noir* für zwei Klaviere benutzte Debussy für ein »Mormorando« die beschriebene Technik, verwendete jedoch nur zwei Töne im Abstand einer großen Sekunde, die einerseits in Zweiunddreißigstel und andererseits in Sechzehntel alternieren, jedoch so, dass sie möglichst keinen Einklang bilden. Was da murmelt, bietet den Fond für ein konturierteres Geschehen. Zum Raffinement dieser Stelle gehört, dass die beiden Klaviere ineinander verstrickt sind. Kontur und Murmeln verwandeln die Breite der Bühne zum konturierten Vorder- und murmelnden Hintergrund. Ob George Aperghis dieses Stück gekannt hat bei seinem interagierenden Spiel *Alter-Face* zweier ebenfalls ineinander verstrickter Klaviere?

In Debussys Klaviermusik finden sich andere überraschende Klanggestaltungen. Auch sie reichen nahe an das Denken in Klangsynthesen heran. Wie schön glitzert der Goldfisch (2. Band *Image*), wenn über einem tiefen liegenden Fis durch eine schnelle in die Höhe strebende Bewegung nicht nur ab und an die konsonierende Teilfrequenz der Quinte, sondern auch die (im Obertonspektrum nur schwach ausgeprägte) dissonierende Septime verstärkt wird! Das Mondlicht, dem der Komponist sich mehrfach widmete, regte ihn zu Klangtexturen an, bei denen die Intervallstrukturen in sich changierend durch wechselnde Tonlagen ein Gleiches in wechselndes Licht tauchen. In *La Terrasse des Audiences du Claire de Lune* (2. Band *Préludes*) geht eine Reihe von Dreiklängen in eine Kette von Septakorden über. Harmonisch funktionale Beziehungen zwischen deren wechselnden

2 Bálint Varga, Gespräche mit Iannis Xenakis, Zürich-Mainz 1995, S. 83.

Grundtönen existieren nicht. Es zählt vor allem bei diesen Septakkorden das Tonpektrum, bei dem sanfte Veränderungen der Intervallstruktur durch sich stärker mischende oder reibende Töne nebeneinander gelagert sein können. Solche Klangspektren sind den Komponisten der Spektralmusik sicher nicht entgangen. Hugues Dufourt, dem im übrigen die Erfindung des Begriffs ›Musique spectrale‹ zugeschrieben wird, verdanken wir eine größere Anzahl von Klavierstücken, bei denen die Umwandlung von Akkorden in Farbspektren nicht nur von der elektroakustischen Musik angeregt wurde.

Ein weiteres Mittel zur Klanggestaltung, z. B. bei den ›Mondstücken‹ oder auch gleich nach dem Anfang des zweiten Stücks von *En Blanc et Noir*, sind Vorschlagnoten auf schwerer Zeit, die den Einschwingvorgang modifizieren. Reichlich Gebrauch von diesem Mittel machte auch in den *Structures II* Pierre Boulez, wobei seine Intention, ein farbenreiches, aber doch serielles Stück zu schaffen, sich zusätzlich bereits in den ersten drei Takten zeigt, wo nicht nur ein solcher Einschwingvorgang vorliegt, sondern danach die zwölf Töne zur Modifikation des Anfangsklangs und dessen weiterer Ausbau dienen. Boulez hatte übrigens Debussy als ›Klangalchimisten‹ verstanden, der »an der Schwelle der gesamten zeitgenössischen Entwicklung« einen ›Wegweiser‹ darstellt.³ Nicht umsonst, so möchte man hinzufügen, war seine Musik bei vielen Komponisten nachfolgender Generationen, im übrigen fast immer auch solchen, die sich neuer technologischer Entwicklungen bedienten, Gegenstand von Bewunderung.

Letzteres gilt besonders für Olivier Messiaen, der sich als Musiker der Farbe verstand, was für ihn Komponieren nicht mit Tönen bedeutete, sondern mit Klängen, besser Tongemischen und -komplexen (complexes de sons⁴). Klänge haben Farbvaleurs, die er oft in den Vorworten zu seinen Stücken – optisch umgesetzt – mitteilte. Da er, der er ein Synästhetiker war, sich mit diesem Farbangaben dem Spott aussetzte, vermied er sie in späteren Stücken, was zu bedauern ist. Denn die Farbangaben verraten viel über sein harmonisches Denken. *Visions de l' Amen* für zwei Klaviere stammt noch aus früherer Zeit, weshalb noch solche Farbigkeit der Klänge mitgeteilt ist. Der Schlusssatz, das Amen der Vollendung, präsentiert Extreme der Registerlagen: Es klingen, tanzen und strahlen alle Farben des Regenbogens.

Zur Stützung des Gedankens vorauslaufender ästhetischer Ideen sei hier noch auf einige räumliche Effekte hingewiesen. Auch sie finden sich in der älteren Klaviermusik, ohne dass Instrumente fern aufgestellt werden mussten oder Lautsprecher verwendet werden konnten. Genutzt wurden dazu Interpretationsleitungen des Ohres, die neben klanglichen Veränderungen in erster Linie auf die Lautstärkedifferenzierung zurückzuführen sind. Echowirkungen konnten damit musikalisch gut realisiert werden. Eine kompositorisch besondere Bedeutsamkeit spielen sie in der *Concord Sonata* von Charles Ives. Musiker, die der klangfarblichen Ausgestaltung ihrer Werke besondere Aufmerksamkeit widmeten, was u. a. bei Henri Dutilleux bereits an den Werktiteln ablesbar ist, schaffen meist auch Raum-

3 Pierre Boulez, Die Korruption in den Weihrauchfässern, in: Anhaltspunkte, Kassel: Bärenreiter 1978, S.11 und 15.

4 Olivier Messiaen, Conférence de Notre Dame, gedruckt Paris : Leduc 1978, S. 10.

effekte, wobei das Klavier als Resonanzinstrument par excellence genutzt werden kann. Daneben scheinen fast typisch für die sog. impressionistische Klaviermusik Spielanweisungen wie ›lontain‹ (entfernt) oder ›en dehors‹ (hervortreten), die eine Schichtung der Musik in einen Vorder- und Hintergrund hervorrufen können. Im virtuellen Musikraum können auch Eindrücke des Näherns und Entfernens geschaffen werden. Messiaen hat solche Bewegungen in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* im 16. Satz mit dem Kommen und Gehen der Propheten, Hirten und Weisen aus dem Morgenland mit großem Raffinement gestaltet. Sie nähern sich mit immer schneller werdenden Schritten (progressive Verkleinerung der Notenwerte) dem Jesus-Kind und entfernen sich dabei vom Hörer, weil ihre Schritte immer leiser werden. Am Ende wird dieser Vorgang mit Verlangsamung und Lauterwerden umgekehrt. Das Geschehen rückt wieder näher an den Hörer heran aus einer Ferne (lontain), gedämpft (sourd), die durch die tiefe Registerlage psychoakustisch simuliert ist: Es fehlen die kurzweiligen hohen Frequenzen. Von fern her klingendes Glockengeläut ist in der Regel so gestaltet (z. B. *En Blanc et Noir*, 2. Satz). Auch Bewegung aus der Ferne in die Nähe suggerierte Debussy, indem er das ›Feuerwerk‹ näher an den Hörer heranrückte, auch hier eine Steigerung der Lautstärke, zugleich eine zunehmende Verdichtung der herausstrahlenden Zweiklänge. Eher selten zu finden ist ein räumlicher Effekt, den Messiaen in einigen seiner Stücke, z. B. dem zweiten Satz aus den ›Amenvisionen‹ verwendete, indem er durch den Registerwechsel und den Austausch der Rhythmen die Planeten zwischen den beiden Klavieren kreisen läßt.

Bislang kaum untersucht wurde, inwieweit Komponisten grundsätzlich den Realraum und die Position des Hörers in ihren Werken mitbedacht haben. Igor Strawinsky verdanken wir einige Überlegungen hierzu. Ein dankbares Studienobjekt scheinen Stücke für zwei Klaviere zu sein. Man vergegenwärtige sich dazu den Eindruck der Breite, den zwei schwarze Konzertflügel auf dem Podium beim Publikum erzeugen. Debussy arbeitet mit diesem Effekt in *En Blanc et noir* durch die Verteilung der Stimmen auf die zwei Klaviere. Wenn man mittig hören soll, dann ergänzen sich die beiden rechten und die beiden linken Hände, wenn stereophoner der Raum zwischen den beiden Instrumenten erlebt werden soll, dann werden sie in der Lage getrennt. Debussy rief mit der Verteilung der Stimmen realräumliche Wanderungen des Klangs durch ein Alternieren hervor und er hob den Effekt des Rechts-Links-Hörens nach solchem Wechsel wieder auf, indem sich das pausierende Klavier unmerklich dazumischt, somit der Gesamtklang wieder aus der Mitte kommend gehört wird und auch der Effekt eines leichten Kopfwendens beim Hörer aufgehoben ist (2. Satz von *En Blanc et Noir*), der beim nachfolgenden Zusammenspiel der beiden Klavier hätte entstehen können.

Erst nachdem Klangspektren oder Tongemische wie auch der Raum in starkem Maße das künstlerische Denken anregten, wird man an traditioneller Musik anderer kompositionstechnischer Merkmale gewahr als jener, die durch die traditionelle Analyse bestimmt werden. In einen neuen Kontext gesetzt gewinnen die Werke neue Bedeutungsschichten, durch die neue Anforderungen an ihre Interpretation gestellt werden.

pour le piano | für zwei Klaviere

Claude Debussy *En blanc et noir – Caprices*

1915 | 16'

Claude Debussy *Clair de lune*

arr. Henri Dutilleux | 1890/1947 | 6'

Henri Dutilleux *Quatre Figures de Résonances*

1970–1976 | 9'

George Aperghis *Alter-Face*

2004 | 10'

Pierre Boulez *Structures – Livre II*

1961 | 12'

Olivier Messiaen *Visions de l'Amen*

1943 | 47'

Klavier: Ancuza Aprodu, Franz Michel

Claude Debussy

En blanc et noir – Caprices | 1915

Nach Ausbruch des ersten Weltkriegs unterbrach Claude Debussy seine kompositorische Tätigkeit für fast ein ganzes Jahr. Neben dem lähmenden Effekt, den der Krieg auf ihn hatte, spielten auch seine Sensibilität und sein ausgeprägter Nationalismus eine Rolle dabei. Die erste Komposition, die Debussy nach dieser kreativen Zwangspause abschloss, war *En blanc et noir*, ein Zyklus von drei Stücken für zwei Klaviere. Treffend beschreibt der Titel die scharfen Kontraste in Stimmung und Farbigkeit zwischen den drei Sätzen und sogar innerhalb der einzelnen Sätze.

Claude Debussy

Clair de lune arr. Henri Dutilleux | 1890/1947

Debussy geriet 1890 in den Bann von Paul Verlaines symbolistischer Poesie. Er vertonte dessen Gedicht *Claire de lune* 1882 und noch einmal 1891. Ein Jahr zuvor hatte er mit der Komposition der *Suite bergamasque* für Klavier begonnen, deren Titel sich auf eine Textzeile des Gedichtes bezieht: »Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et berga-

masques / Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques.« Zuerst nannte Debussy den dritten Satz *Promenade sentimentale*, änderte ihn aber in den Titel des Verlaine-Gedichtes *Clair de lune*. Diesen dritten Satz arrangierte der Komponist Henri Dutilleux für zwei Klaviere.

Nach einer Einleitung, deren statische Akkorde gleichsam eine eigene Welt von Raum und Licht hervorbringen, folgt ein musikalisches Wandrelief, ein Fries, mit Modulationen im Stil von Fauré.
Bertrand Ott 1961 in Vox Schallplatte VBX 432/433

Henri Dutilleux

Quatre Figures de Résonances | 1970–1976

Résonances und *Figures de Résonances* (Resonanzfiguren) haben die Techniken der Zeit zwischen der Mitte der 1960er und 1970er Jahre in sich aufgenommen: die beinahe clusterartigen Akkorde dienen nur als Vorwand, klare Harmonien zu enthüllen, einen Raum zwischen Ton und deformiertem Echo. In *Figures de Résonances* verstärkt sich, im Wechselspiel zwischen zwei Klavieren, ein spiegelbildliches Schreiben, in dem die Analytiker ›Harmonie-Rhythmen‹ zu erkennen glaubten.
Stéphane Friedérich

Ich gebe nicht vor, ein guter Pianist zu sein, obwohl ich einige meiner Partituren selbst aufführe, vor allem *Figures de Résonances*, die nicht allzu virtuos angelegt sind. Das Klavier war mir bei der Arbeit immer sehr nützlich. Es dient mir bei der Komposition auch als Kontrollinstrument. Ich gebe zu, dass ich Berlioz bewundere, der so viele wunderbare musikalische Momente geschaffen hat, ohne das Klavier zu Hilfe zu nehmen! Ich frage mich sogar manchmal, ob das Klavier den Komponisten nicht auch behindert. Ich arbeite jetzt mehr und mehr am Schreibtisch und sehr viel weniger am Klavier. [...]

Das erklärt, auf gewisse Weise, dass ich so wenig [für Klavier] geschrieben habe. Es ist derart schwer, heute etwas auf diesem Instrument zu ›finden‹. Es ist ein Problem, das auch die jungen Komponisten beschäftigt. Sie bevorzugen andere Formen und schreiben zum Beispiel für kleine Orchesterbesetzungen. Trotz der Stücke, die ich gelten lasse, muss ich leider sagen, dass ich – anders als Messiaen oder Ligeti – keine nennenswerte Klavierkomposition vorzuweisen habe.
Mit freundlicher Genehmigung von Revue Piano annuelle

George Aperghis

Alter-Face | 2004

Man muss sich nur ein wenig mit der Geschichte der Gattung beschäftigen, etwa von Brahms bis Messiaen, um *Alter-Face* aus der Tradition der Werke für ›zwei Klaviere‹ lösen zu wollen. Steht doch diese Besetzung für Kraft und Virtuosität, und für den Wettstreit zwischen Bravour und dem Charme der schönen Phrasierung. Geben wir dem Stück also einen neuen Namen: *Alter-Face* für ›Doppelklavier‹.

Gemeint sind zwei sich gegenüber stehende Klaviere, die ihr jeweiliges Double unterstützen und sich zugleich gegenseitig erhöhen, die weder identisch sind, noch verschieden, vielmehr entzweite Spiegelbilder. Das Bild erzittert. Ein leichter Schnee legt sich über den Bildschirm. Tanzende Formen strömen ins Blickfeld des halb Eingeschlafenen, der sich die Augen zu stark gerieben hat. Tausend Klangpixel, tausend dezentrierte, umher fliegende Akkorde suchen einen verlorenen Schwerpunkt. Oder, um im Bild des Komponisten zu bleiben: das leichte Vibrieren der Kristalle eines großen Kronleuchters, während im Stockwerk darüber auf Filzschuhen getanzt wird.
J.L. Plouvier

Nachdem Boulez musikalischen Ausdruck in den notierten Zahlenmatrizen der *Structure Ia* (1951) zunächst selbst dezidiert ausradiert hatte, kehrte Expressivität mit *Le Marteau sans Maître* (1953/55) im Gewand von Klangsinnlichkeit und Rhetorik zurück. Das zweite Buch der *Structures* ist der Versuch, diese stilistische Wende für die Klaviermusik fruchtbar zu machen: »Im zweiten Buch wollte ich die Sonoritäten lokalisieren und mit individualisierten Registern, mit kleinen Ausschnitten des Instruments möglichst überraschende Klanglichkeiten schaffen.« Das 1961 entstandene zweite Kapitel des zweiten Bandes ist konzeptionell nochmals erweitert. Den Interpreten werden gewisse Entscheidungen übertragen, die sie in eine hoffnungslose gegenseitige Abhängigkeit geraten lässt. Vorgänger eines solchen Konzepts erkennt Boulez vor allem in der Literatur: in Romanen von Denis Diderot und Michel Butor, aber auch in E.T.A. Hoffmanns *Die Lebensansichten des Kater Murr*. Diese Texte, in denen verschiedene Handlungsstränge undurchsichtig miteinander verwebt sind und in denen die Autoren häufig mit harten Schnitten operieren, veranschaulichen das Erzählmodell, das dem Musikstück zugrunde liegt, ganz treffend. Im Vergleich mit früheren Werken ist es besonders das reiche Klangspektrum, das *Structures II* so deutlich von der pointillistischen Strenge etwa der *Ersten Klaviersonate* abhebt. Selbst gute Notenleser berichten von Schwierigkeiten beim Umblättern während einer Aufführung der *Structures II*, schlicht weil so viel Klavier im Raum vorherrsche, dass die einzelne Stimme kaum im Notentext zu isolieren sei. Björn Gottstein

Es ist bezeichnend, dass Messiaen parallel zu den *Visions de l'Amen* auch an der Endredaktion seiner grundlegenden Schrift arbeitete, die 1944 unter dem Titel *Technique de mon langage musical* veröffentlicht wurde. Tatsächlich hat der Komponist wesentliche Elemente der »Technik meiner musikalischen Sprache« in dem Klavierzyklus erstmals exponiert: nicht umkehrbare Rhythmen (Nr. 1 und Nr. 5), modale und polymodale Strukturen (Nr. 2), antike Vers- und Strophenformen (Nr. 3), Vogelstimmen-Transkriptionen (Nr. 5), vor allem aber die Idee eines »thème cyclique« – eine Folge von viermal fünf Akkord-Dreiklängen, die als »Thème de la Création« (»Thema der Schöpfung«, très lent, mystérieux et solennel) gleich im ersten der sieben Stücke das Grundmaterial bilden.

Trotz ihrer überreichen Chromatik sind die *Visions de l'Amen* tonal konzipiert, wobei allerdings die Haupttonarten der einzelnen Stücke nur mehr rudimentär den klassischen Regeln von Modulation oder Kadenzierung folgen.

Messiaen behandelt die beiden Instrumente absolut ebenbürtig, hat aber jedem von ihnen seine besondere Aufgabe zugewiesen: Die komplexe Rhythmik, Akkord-Kaskaden und virtuose Brillanz dominieren im »rationalen« Part des ersten Klaviers, während das zweite die jeweiligen Hauptmelodien und –motive vorstellt und die »emotionalen« Aspekte der Partitur beleuchtet.

Die spirituelle Idee der *Visions de l'Amen* knüpft an das *Quatuor pour la Fin du Temps* und die frühen Orgelwerke Messiaens an: ein mystischer Pan-Katholizismus, der auch in dem Motto des französischen Religionsphilosophen und Schriftstellers Ernest Hello zum Ausdruck kommt, das Messiaen dem Werk vorangestellt hat: »Amen, Wort der Genesis, die die Offenbarung der Erfüllung ist. Amen, Wort der Offenbarung, die die Genesis der Erfüllung ist.«

Michael Stegmann

pour le piano II

Hugues Dufourt *Meeresstille*

für Klavier | 1997 | 16'

Luc Ferrari *Und so weiter*

für elektrisch verstärktes Klavier und Tonband | 1966 | 12'

André Boucourechliev *Archipel 4*

für Klavier | 1970 | 10–25'

Carlos Roqué Alsina *Klavierstück Nr. 6* Hommage à Bach

für Klavier und Tonband | 1986 | 18'

Unsuk Chin *Gradus ad infinitum II*

4-kanalig | 1990 | 11'11"

Daniel Teruggi *Autumn Song*

für Klavier und Tonband | 2008 | UA | 17'

Klavier: Ancuza Aprodu

Hugues Dufourt*Meeresstille*

für Klavier | 1997

Dieses Klavierstück ist Teil eines Zyklus, in dem sich die Zeiten mischen, und der zugleich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erkundet. Das Klavier ist nicht mehr das Medium für persönliche Bekenntnisse – wenn es das überhaupt jemals war. Im 20. Jahrhundert hat es sich in ein Instrument für Formalismen und Tabellen verwandelt. Die Pianisten haben sich dieser kompositorischen Entwicklung entgegen gestellt und eine Interpretationskunst entwickelt, die auf Massenwirkungen, Tiefe, Fluss und Farbe zielt und die in der Lage ist, Schattierungen zu einem Ton-in-Ton-Gemälde zu verbinden, das den Feinheiten der Psyche Ausdruck verleiht.

Mir ist daran gelegen, diese Antinomie zu überwinden, ohne den Wert des Konstruktivismus oder die Errungenschaften des 20. Jahrhunderts zu verleugnen. Ich denke, es ist an der Zeit, eine Klaviersprache zu entwickeln, die sowohl zur Innerlichkeit als auch zur Synthese fähig ist, und die einen Nutzen aus der Anschlagkunst zu ziehen vermag, die sich im Laufe des Jahrhunderts ungemein verfeinert hat. Mir scheint, dass die Interpreten den Komponisten in dieser Hinsicht das Beispiel einer vollendeten Kunst geliefert haben.

Luc Ferrari

Und so weiter

für elektrisch verstärktes Klavier und Tonband | 1966

Diese Begegnung zwischen einem verstärktem Klavier und einem Tonband beschreibt in anekdotischer Form die Geschichte einer Niederlage. Auf dem Tonband sind vervielfältigte Klavierklänge zu hören, die im Verlauf der elektro-akustischen Transformationen und Zerstäubungen jegliche Bindung an ihren ursprünglichen Charakter verloren haben. Das live gespielte Klavier wird sich seine Position innerhalb dieser Vervielfältigungen suchen. Später ändern sich die Klänge und das unterlegene Klavier gibt seinen Wirklichkeitsbezug vollständig auf, um sich mit dem Tonband zu verbinden.

Und so weiter schildert die Begegnung zwischen lebendigem und totem Klavier. Dabei dringt die Erzählung bis in Grenzbereiche vor. Die Extreme sind erreicht, wenn es nicht mehr möglich ist, dem verdichteten Material noch akustische Höchstwerte hinzuzufügen oder Mindestwerte wegzunehmen. Auf dem Gleichgewicht dieser beiden Pole beruht die innere, musikalische Dynamik dieser Musik.

André Boucourechliev

Archipel 4

für Klavier | 1970

In *Archipel 4* gibt es weder eine festgelegte Struktur noch vom Komponisten kontrollierte Abschnitte. Es ist das offenste Stück in dieser Reihe von Kompositionen.

Die Partitur besteht aus einem einzigen großen Blatt und zeigt 14 Tonhöhengruppen, das »Rohmaterial«, sowie 111 Formverläufe. Die intervallischen Beziehungen der Tonhöhengruppen sind vom Komponisten festgelegt. In vielen der möglichen Formverläufe müssen verschiedene dieser Materialelemente verknüpft werden. In ähnlicher Weise formen die Elemente Melodien, die trotz ihrer wechselseitigen Beziehungen zueinander als eigenständig wahrgenommen werden. »Die omniprésente Flexibilität trägt maßgeblich zur Entfaltung des Werks und zu seiner unbestreitbaren Einheit bei.«

Jean Ducharme

in *André Boucourechliev*, Alain Poirier - Fayard, 2002.

Carlos Roqué Alsina

Klavierstück Nr. 6 Hommage à Bach

für Klavier und Tonband | 1986

Dieses Stück wurde im Auftrag von Xavier Darasse für das Bach-Festival in Toulouse komponiert und dort 1984 uraufgeführt. Das Tonband enthält Orgelaufnahmen, die in Rotterdam und Paris entstanden sind. Sie lieferten das Grundmaterial für die elektroakustische Bearbeitung. Der Klavierpart besteht aus unterschiedlichen Abschnitten, die sich jeweils auf ein charakteristisches Element konzentrieren und es eigenständig entwickeln. Das Tonband verhält sich zunächst konfrontativ, später gliedert es sich jedoch – durch Transformationen der Harmonien und Rhythmen – in die allgemeine Struktur des Klavierparts ein.

Ausgangspunkt der Komposition waren zwei Elemente, die Bach sehr wichtig waren:

- a) die konstante Präsenz von Sechzehntelnoten und
- b) aus den Noten B, A, C und H abgeleitete Harmonien.

Am Ende werden Klavier und Tonband, die zu Beginn noch Gegenspieler waren, in einer »falschen« Fuge vereint. Der Prozess endet in einer vollkommenen, harmonischen Symbiose. Klavier und Zuspieldband integrieren sich gegenseitig – und sie löschen sich aus.

Unsus Chin

Gradus ad infinitum II

4-kanalig | 1990

Der Unterschied zwischen dem Komponieren mit instrumentalen und mit elektronischen Mitteln ist für Unsus Chin keine prinzipielle Differenz, eher eine Frage der Handhabung des Klangmaterials, eine Verschiedenheit in den Mitteln, die beim Komponieren zur Verfügung stehen: In einem Fall konzentriert sich die Arbeit auf die Spielmöglichkeiten der Instrumente, im anderen stellt der Computer die Klänge direkt zur Verfügung. Die kompositorischen Ideen aber sind von der Differenz der Mittel kaum betroffen. Denn die Komponistin behandelt die beiden Elemente weder antagonistisch, noch formuliert sie eine Hierarchie, bei der das eine über dem anderen steht. Daher ist der Bereich der elektronischen Klänge für Unsus Chin so etwas wie ein weiteres Instrument im Reigen des klassischen Instrumentariums, das gegebenenfalls auch instrumental behandelt werden kann, wie im streng kontrapunktisch gesetzten Tonbandstück *Gradus ad infinitum*.

Gradus ad infinitum II basiert auf einer mikrotonalen Skala von zwanzig Teiltönen innerhalb einer Oktave. Acht Stimmen werden in vier zweistimmige Kanons zusammengefasst, die polyrhythmisch gegeneinander versetzt sind und nach allen Regeln des Kontrapunkts durchgeführt werden. Obwohl jede Stimme genau ausgearbeitet ist, wirkt das ganze wegen der dichten Textur chaotisch, zugleich wie eine virtuose Kontrapunkt-Übung, die, ähnlich wie bei Conlon Nancarrow's *Studies for Player Piano*, die menschlichen Fähigkeiten, eine solche Komposition zu realisieren, übersteigt.

Hanno Ehrler

(dem Aufsatz: Ordnung, Chaos und Computer – die Komponistin Unsus Chin entnommen)

Gradus ad infinitum II wurde im Elektronischen Studio der TU Berlin realisiert.

Daniel Teruggi

Autumn Song

für Klavier und Tonband | 2008

Der Herbst mit seiner Farbigkeit und seinen Schatten lässt uns nachdenklich werden und nach innen blicken. Oft habe ich die Jahreszeiten symbolisch in meinen Kompositionen anklingen lassen: *Instants d'hiver* von 1993 sind kurze Klangeschichten aus verschiedenen winterlichen Situationen. *Summer Band* für Bandoneon und Tonband von 1995 ruft die warmen, sonnigen Farben Argentiniens vor das innere Auge. Heute nähere ich mich mittels des Klaviers einer Beschreibung des Herbstes, seiner Stimmungen und seiner Vorbereitungen auf den kommenden Winter und Vorahnungen des Frühlings.

Das Stück besteht aus verschiedenen Momenten, aus Klavier und Tonaufnahmen, zusammen und einzeln. Ebenso wie das Wetter sich ändert, ändern sich die Klänge und Melodie der Komposition, immer demselben Duft, derselben Melancholie, derselben Innenschau verhaftet bleibend.

Das Werk ist meinem Freund Folkmar Hein gewidmet, im Gedenken an seine Frau Heidelind.

Trilogie d'ondes

Gilles Gobeil

Voix Blanche

1988-1989 | 13'02

Là où vont les nuages...

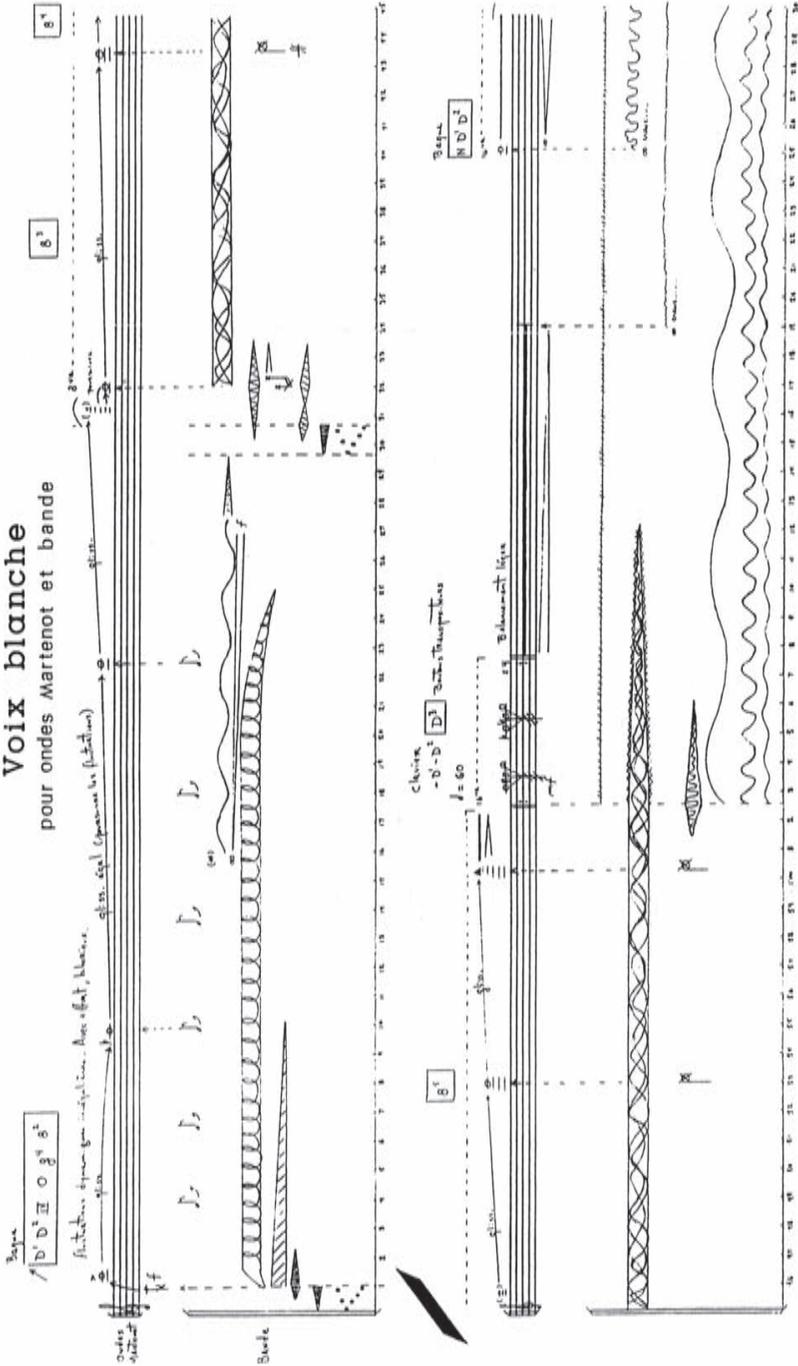
1990-1991 | 11'20

La perle et l'oubli

1999-2002 | 23'

Ondes Martenot: Suzanne Binet-Audet

Voix blanche pour ondes Martenot et bande



Gilles Gobeil

Voix blanche

für Ondes Martenot und Tonband | 1988–1989

Zum Andenken an Serge Garant (1929–86)

Dieses dramatische Stück bringt eines der frühesten elektronischen Instrumente mit einer der jüngsten Entwicklungen der digitalen Audiotechnologie zusammen. Die Instrumentalistin besetzt in diesem Tonband-Klanguniversum einen genau definierten Raum. Ihre Rolle ist nicht die einer traditionellen Solistin. Die weichen und ausdrucksvollen Töne der Ondes Martenot nähern sich den Klängen der menschlichen Stimme und versuchen, mit dem intensiven Tonbandmaterial zu verschmelzen.

Voix blanche wurde in meinem eigenen Studio produziert und im November 1988, anlässlich des 60. Geburtstags der Ondes Martenot uraufgeführt.

Là où vont les nuages...

für Ondes Martenot, interaktives System und Tonband | 1990–1991

Für Suzanne Binet-Audet

In diesem Stück sind die Ondes Martenot mit einem MIDI-Converter verbunden, der die Performerin in die Lage versetzt, zusätzlich zu ihrem Instrument auch andere MIDI-Instrumente zu spielen (Synthesizer, Sampler und alles, was mit Klangtransformation zu tun hat). Dieses ›Hyperinstrument‹ ermöglicht den Zugang zu einer Vielfalt von einfachen und komplexen Klängen, die die Klangfarben der Ondes Martenot umgeben und begleiten, während sie zugleich auf die Nuancen der Spielerin antwortet.

La perle et l'oubli

für Ondes Martenot und Tonband | 1999–2002

Eine persönliche Interpretation eines gnostischen Textes aus dem zweiten Jahrhundert mit dem Titel *Lied von der Perle*, der Bardesanes (152–222) zugeschrieben wird.

Partiturausschnitt
Gilles Gobeil
Voix Blanche

**60 Jahre Musique Concrète &
50 Jahre GRM**

- Pierre Schaeffer /
Pierre Henry** *Symphonie pour un homme seul*
Neubearbeitung von Pierre Henry | 1950/55 | 16'
- Diego Losa** *Crónicas del tiempo*
2004 | 15'
- Christian Zanési** *Tours et détours en 78 tours*
2008 | 20'
- Bernard Parmegiani** *Au gré du souffle...le son s'envole*
2006 | 20'
- Daniel Teruggi** *Birds*
2007 | 22'
- François Bayle** *Univers nerveux* in memoriam K. Stockhausen
2005 | 22'30

Pierre Schaeffer / Pierre Henry

Symphonie pour un homme seul

Version für Maurice Béjart (1955)

Neubearbeitung von Pierre Henry 1950/55

Der Titel ›Symphonie‹ sollte gemäß der etymologischen Bedeutung des Wortes als ›Zusammenklang‹ verstanden werden. Hatten die Urheber die Absicht, eine Symphonie menschlicher Geräusche zu komponieren? Überwältigt vom Klangmaterial und von der Absicht, ein möglichst ausdrucksvolles Zusammenspiel von Klängen zu schaffen, fassten Pierre Schaeffer und Pierre Henry den Entschluss, die Menge der ursprünglichen Materialien einzuschränken, um eine in sich geschlossene Architektur zu errichten. In *Symphonie pour un homme seul* wurde die Gegenüberstellung von Geräusch und musikalischem Klang vermieden. Das Stück versuchte eine Synthese zwischen zur Musik tendierenden Geräuschen und geräuschnahen Klängen zu schaffen, die von einem Instrumentalensemble erzeugt wurden.

Diego Losa*Crónicas del tiempo*

2004

Nach *Ciudad*, dem ersten Auftrag der Pariser ›Groupe de Recherches Musicales‹ (GRM), in dem es um eine unbeendete Reise ging, schreibt *Crónicas del tiempo* die Geschichte des Reisenden fort. Dieses Stück ist eine akustische Transkription von Erinnerungen an Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Die Musik schildert die geistigen Bilder eines Individuums, die sich über die kollektive Erinnerung eines Landes legen. Diese 5.1.-Mehrkanaalmusik handelt vom Unbewussten und spiegelt Eindrücke aus Originalaufnahmen, die ich zwischen 1980 und 1996 in Buenos Aires gemacht und mit GRM-Tools bearbeitet habe.

Christian Zanési*Tours et détours en 78 tours*

2008

Im Frühjahr 2007 fiel mir aus purem Zufall (der oft so wirkungsvoll sein kann...) eine berühmte 78er Schallplatte in die Hände, die Pierre Schaeffer 1949 aufgenommen hatte. Sie enthielt vor allem Instrumentalklänge (darunter Oboen, Flöten und metallene Schlaginstrumente), die als eine Reihe von Rillen (Lock-grooves) arrangiert waren, die kurze, repetitive Patterns erzeugten. Es handelt sich hier um eine der Schallplatten mit dem Grundmaterial für die Komposition der *Suite pour 14 Instruments*, die im November 1949 zu ersten Mal auf Paris-Inter gesendet wurde.

Die Zerbrechlichkeit, die von diesen Klängen ausging, hat mich ungemein fasziniert und ich fühlte mich wie ein Kind, das in einer ausrangierten Kiste einen alten Familienfilm wiederentdeckt. Ich beschloss, mich auf vier oder fünf dieser Klangfragmente zu konzentrieren und kombinierte sie mit einigen meiner aktuellen elektronischen Lieblingsklänge. Dabei habe ich den wohl bekannten 78er-Rhythmus - nur leicht variiert - beibehalten, der meiner Ansicht nach einen der Schlüssel zum Erfolg der frühen *Musique Concrète* darstellt. Während der Arbeit wurde mir bewusst, dass die Zerbrechlichkeit und das unwiederbringliche Verschwinden von Dingen und Personen zum eigentlichen Thema dieses Projektes geworden ist.

Bernard Parmegiani*Au gré du souffle...le son s'envole*

2006

...er fliegt weg und verfliegt, weckt die Illusion, dass er sich im Raum verliert und von dort - aufgeladen mit Kreativität - zurückkehrt. Der Atem muss nicht unbedingt einem Insider gehören. Er ist zugleich ein Klangobjekt, das ein Ohr sucht, welches bereit ist, ihn als solches zu erkennen. Der Atem wird von allen Begegnungen inspiriert, die er vor dem erneuten Ausatmen macht. Sie erzeugen neue Präsenzen, neue Wege, auf denen die Formen ›wie im Traum‹ ihre Gestalt ändern.

... Der Klang verwandelt sich dann in einen Vogel, der auf die Stille einschlägt, während er auf-
fliegt.

Hinter *Au gré du souffle...* steht die Absicht, mein älteres Werk *Plain souffle* (1972) wieder aufzugreifen und zu verändern. Heute scheint diese, damals als Fortsetzung von *Pouvoir d'Orphée* produzierte, Musik eine Unabhängigkeit erlangt zu haben. Seine Artikulation in einen neuen Raum hinein und seine erneuerten Formen rechtfertigen seine Autonomie ebenso wie die Bedeutung, die ihm der Titel verleiht.

Es wurde oft behauptet, dass Vögel Musik machen, wenn sie singen.

Wie auch immer, es sind unsere Ohren, die ihren Gesang in wahrscheinliche Musik verwandeln. Aber könnte nicht auch der Vogel das wunderbare Modell sein, das dem menschlichen Geist erst musikalische Gedanken eingehaucht hat?

Bevor sie Lieder erschaffen, produzieren Vögel Klänge, verschieden in ihren Variationen, ähnlich in ihrem Spektrum. Vor allem aber sind sie Signale.

Ich habe mich speziell mit diesen Signalen beschäftigt, aus denen ich das musikalische Material meines Stücks geschaffen habe. Erkennbare Vogelgesänge sind in *Birds* sehr selten. Mir lag mehr an ihrem intrinsischen Klang, als an der Situation, in der sie gesungen haben.

Wie oft bei Naturklängen, können Vogelgesänge unseren musikalischen Fokus neu ausrichten. Hier nach Vögeln zu suchen, ist daher vergeblich; ich habe ihre Klänge als Signale eingesetzt, die unsere Wahrnehmung anregen sollen. Es gibt auch keine narrativen Strukturen; die Musik entsteht aus den Klängen selbst. In sich selbst verwoben, entsteht ihre Bedeutung erst innerhalb der Raster unserer musikalischen Wahrnehmung. *Birds* ist ein Auftragswerk von Radio France.

François Bayle*Univers nerveux* in memoriam K. Stockhausen

2005

Univers nerveux ist zugleich dicht gedrängt und offen. Es ist ein Raum maximaler Zirkulation, in dem die Klanglichkeit sich mehr anbietet als aufdrängt. Große Distanzen werden überwunden. Der Elan und die Hast dieses Universums von Hyper-Geschwindigkeiten sind nicht beengend – eher phosphoreszierend: die Klänge hellen sich zusammen mit ihren Bewegungen auf. (Régis Renouard Larivière)

Ein flimmerndes Gewebe unter Hochspannung.

Kosmischer Raum oder einfaches Spinnengewebe (das assoziierte geistige Bild ist zweitrangig), ein gespanntes Netz von Kraftlinien in jedem Fall.

Antenne zum Einfangen schwacher Signale.

Zwischen den Parasiten, die in Schwärmen eintreffen, unter Druck, eine unebene, zögerliche Form in der Region der Subkontra-Oktave. (Kann man etwas derart ungeformtes überhaupt eine Form nennen?)

Dennoch ist es wohl sie, die die ›Figur‹ entlang des gesamten Stückes erzeugt, als Frage (ohne Antwort).

Und in einem Moment wird es scheinen, als sei der ›Empfang‹ besser, das Sein deutlicher, als sei es näher (wirkt es nicht, als ob eine Stimme sich manifestierte mit mehreren Reprisen!) Diese Illusion, die ein wenig fort dauert, reißt auf, versinkt in der Materie geräuschhafter Vibrationen.

Bild oder Luftspiegelung einer Figur, die aus dem Fieber der reinen Bewegung geboren und sich in dieser wieder auflöst.

GRM feiert Geburtstag!

Die Groupe de Recherches Musicales (Gruppe für musikalische Forschungen) des französischen »Nationalen Audiovisuellen Instituts« wurde 1958 von Pierre Schaeffer gegründet und widmet sich seither der Erforschung, Produktion und Konservierung elektroakustischer Musik. Nicht nur für Komponisten und Klangdesigner, vielmehr für alle, die an Klangbearbeitung interessiert sind, hat das Institut eine Reihe von Werkzeugen entwickelt, die der Klangrepräsentation, Analyse (Acousmographie) und Bearbeitung (GRM Tools) dienen.

Seit 1978 richtet die GRM im Gebäude des Französischen Rundfunks die Konzertreihe »Multiphonies« aus. Jedes Jahr erhalten mehr als zwanzig Komponisten die Gelegenheit, mit den GRM-Werkzeugen zu experimentieren und ihre in den GRM-Studios realisierten Werke mit dem einzigartigen Akusmonium aufzuführen. Bis heute wurden rund 1500 Werke in den Studios der GRM produziert, die größtenteils auf CD veröffentlicht wurden.

50 Jahre GRM, 60 Jahre Musique Concrète

Die Vorgeschichte des GRM-Abenteuers begann bereits 1948, als Pierre Schaeffer die Musique Concrète erfand und zugleich ein zweites, wichtiges Feld erschloss: er betrachtete die musikalische Forschung als einen Weg zum besseren Verständnis der Musik und als eine Möglichkeit, neue Mittel zu entdecken, die zu musikalischen Schöpfungen führen.

Indem er den Schaffensprozess grundsätzlich jedem Klangphänomen öffnete, hat Pierre Schaeffer der Musik eine neue Richtung gewiesen. Dieser Weg, auf dem ihm später auch die elektronische Musik in Deutschland folgte, führte Anfang der Sechziger Jahre zum Konzept der elektroakustischen Musik. 1972 führte der neue Leiter der GRM, François Bayle, den Begriff der akusmatischen Musik ein. Damit wird jegliche Musik bezeichnet, deren Ursache für den Hörer unsichtbar ist.

Um diese Musik im Konzert zu präsentieren, wurde das Akusmonium entwickelt, ein Lautsprecherorchester, das bis zu 80 Lautsprecher, meist in unterschiedlichen Paaren, umfassen kann. Es erlaubt, Musik in unterschiedlichen Räumen und Raumgrößen aufzuführen und schafft auch in großen Auditorien ideale Wahrnehmungsbedingungen. Seit der Entwicklung des GRM-Akusmoniums im Jahr 1974 haben mit ihm mehr als 370 Konzerte stattgefunden, sowohl in Frankreich als auch in fast allen europäischen Ländern. Dabei wurden mehr als 1200 Werke von 360 Komponisten vorgestellt, die meisten als Uraufführungen.

Akusmatische Musik und französische Klaviermusik

Das Klavier ist mit der Geschichte der Musique Concrète und der akusmatischen Musik eng verbunden. Pierre Schaeffers erste Komposition hieß *Étude violette* und gründete vor allem auf Klavierklängen. Das Klavier wurde zu einem der bevorzugten Instrumente von Pierre Schaeffer und Pierre Henry, da es in der Lage ist, eine große Vielfalt von Klängen zu produzieren und außerdem über einen integrierten Hall verfügt.

Das Klavier hat immer Komponisten angezogen, die seinen Reichtum und seine Vielfalt erforscht haben. Das ist auch dem Umstand zu verdanken, dass alle Hörer Klavierklänge sehr gut kennen und daher den komplexen Wegen der Transformation und Überlagerung mit anderen Klängen folgen können. Dabei ist es nicht neu, dass das Klavier zum Experimentieren einlädt. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts diente das Instrument Komponisten wie Debussy, Ravel und Schönberg als Experimentallabor. Dabei lassen sich zwischen Claude Debussy, Pierre Schaeffer und Pierre Henry Ähnlichkeiten feststellen: ihre Suche nach neuen Klängen, Farben und Formen, mit denen sie die musikalische Phantasie herausfordern, neue Hörwelten erschließen und den Klang zugleich auf einem vertrauten Terrain belassen.

Hinter uns liegt ein Jahrhundert Klaviermusik. Impressionismus, Modernismus, Serialismus, Jazz, instrumentale und elektroakustische Musik haben das Klangpotential des Klaviers kontinuierlich erforscht. Und es wird auch in Zukunft das bevorzugte Medium sein, wenn es darum geht, neue Wege, neue Klänge und neue geistige Perspektiven zu erschließen.

ohrenstrand.net
in der TU Berlin

Olivier Messiaen *Livre du Saint Sacrement*

1984

Domorganist Winfried Bönig an den Orgeln des Hohen Doms zu Köln
Live-Übertragung aus dem Kölner Dom
auf das Wellenfeldsynthese-System der TU Berlin

- I *Adoro te*
- II *la Source de Vie*
- III *le Dieu caché*
- IV *Acte de Foi*
- V *Puer natus est nobis* Jesaja 9, 5
- VI *la manne et le Pain de Vie*
- VII *Les ressuscités et la lumière de Vie*
- VIII *Institution de l'Eucharistie*
- IX *les ténèbres*
- X *la Résurrection du Christ*
- XI *l'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*
- XII *la Transsubstantiation*
- XIII *les deux murailles d'eau*
- XIV *Prière avant la communion*
- XV *la joie de la grâce*
- XVI *Prière après la communion*
- XVII *la Présence multipliée*
- XVIII *Offrande et Alleluia final*

Die Aufführung in der TU Berlin ist eine Live-Übertragung eines Konzerts im Rahmen der Orgelfeierstunden am Hohen Dom zu Köln auf das 2007 installierte System zur Wellenfeldsynthese mit 2700 Lautsprechern im Hörsaal H 0104 der TU Berlin. Es ermöglicht nicht nur eine authentische Reproduktion der Akustik der gewaltigen Kathedrale, sondern auch eine originalgetreue räumliche Abbildung der verschiedenen Orgeln und Orgelwerke, darunter die 1948 erbaute Querhausorgel, die zum Domjubiläum 1998 vollendete »Schwalbennestorgel« im Langhaus des Doms und die seit 2006 oberhalb des Hauptportals im Westen erklingenden beiden Tuba-Register. Auf dem Programm steht der 18-teilige Orgelzyklus *Livre du Saint Sacrement* (Das Buch vom Heiligen Sakrament), Messiaens letztes und größtes Orgelwerk.

DAAD-Komponistenportrait

Wolfgang Suppan (Österreich)

Theo Nabicht, Ingólfur Vilhjálmsson Bassklarinette

Moderation: Reinhard Kager

»das Wesentliche ist anders zu denken«
geht weiter
hört einer
spurt einer
das gemachte

Dieser Ausschnitt aus dem Libretto *emile* von Christine Huber für ein gemeinsames Opernprojekt, das nie auf eine Opernbühne fand, mich aber in den Jahren 1998-2004 zu einer Reihe von Instrumental- (Idyll I-IV, Dialog II) und Vokalkompositionen (Emile-Lieder) anregte, soll der thematische Einstieg für das Gespräch über meine kompositorische Arbeit sein. Konzertmitschnitte als Klangbeispiele sollen die Ausführungen (welche Aspekte der Gedankenwelt des französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau für mich wichtig waren) begleiten.

Um auch einen Eindruck über meinen kompositorischen Werdegang zu geben, werden zwei Stücke an diesem Abend in Deutscher Erstaufführung zu hören sein: *Solo* für Bassklarinette (1995), ein Stück, das ich im Jahr meines Studienabschlusses in Wien komponiert habe, und *Ulam* für zwei Bassklarinetten (2008), das in Berlin während meines Aufenthaltes als Stipendiat des DAAD entstanden ist. Eine Live-Demonstration, wie ich elektronische Mittel in Verbindung mit Instrumenten einsetzte, soll auch diesen Bereich meiner Arbeit veranschaulichen.

Wolfgang Suppan

DAAD-Komponistenportrait

Clara Maïda (*Frankreich*)

Moderation: Christine Fischer

Extreme Situationen stellten eine Versuchung für sie dar, sagt Clara Maïda. Die Grenzen eines Instruments auszuloten, die physischen Möglichkeiten eines Spielers oder die Identität eines Klangs zu befragen – all das versteht sie als künstlerische Herausforderung. Als Komponistin ist sie dem Unbewussten auf der Spur, das sie in Musik zu transferieren versucht. Das ist kein Wunder, denn Clara Maïda hat außer Komposition und Klavier auch Psychologie studiert, und psychologische Fragen prägen auch ihre Musik. Sie ist auf der Suche nach – im Wortsinn – ›Klangkörpern‹, Klängen, die Abbilder des realen Körpers und seiner Aktivitäten sind. Der große Psychoanalytiker Jacques Lacan ist eine ihrer Referenzen, aber auch Maler wie Jackson Pollock, Mark Rothko und Francis Bacon haben Einfluss auf ihre Musik. Obwohl die Elektronik für sie eine große Rolle spielt, versteht sie sich eigentlich als eine Instrumental-Komponistin. Die 45jährige Französin ist auch Zeichnerin und Graphikerin. Beide künstlerischen Ausdrucksformen – die Musik und die Bildende Kunst – stehen für sie in enger Verbindung und spiegeln sich gegenseitig.

2006 war Clara Maïda als Stipendiatin der ›Jungen Akademie‹ in Berlin, 2007/08 ist sie für ein Jahr Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Im Gespräch mit Christine Fischer erzählt sie über ihre Arbeit und die Erfahrungen in Berlin.

Christine Fischer

18 Uhr Eröffnung
 Sound and Music Computing Conference
 www.smc08.org
 Keynote lecture
Bernhard Leitner *sound:space 1968–2008*

20:30 Uhr **Eröffnungskonzert SMC08**

Gilles Gobeil *Castalie*
 2008 | Akusmonium + Klangdom + WFS | UA
 Auftragswerk Inventionen | 10'30

Hans Tutschku *Zellen – Linien*
 für Klavier und Live-Elektronik | 2007 | 18'

Åke Parmerud *Dreaming in Darkness*
 2005/2008 | 11'30

Ludger Brümmer *Move*
 für Klavier, Live-Elektronik und Video-Triptychon | 2006 | 17'

Klavier: Sebastian Berweck

Gilles Gobeil |
Castalie | 2008

Frei nach dem Roman *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse. Um den 60. Geburtstag der Geburt der Musique Concrète hervorzuheben, habe ich mich entschlossen, nichts außer konkreten Klangquellen zu verwenden, die nur wenig oder gar nicht bearbeitet werden, um dem Geist ihres Ursprungs so treu wie möglich zu bleiben.

Hans Tutschku |
Zellen – Linien | für Klavier und Live-Elektronik | 2007

Das Auftragswerk des Berliner Künstlerprogramms des DAAD wurde 2007 im Studio der Klang Projekte Weimar realisiert und bei der Langen Nacht der Wissenschaften 2007 im TU-WFS-Saal uraufgeführt. *Zellen – Linien* basiert auf Experimenten, die ich in den vergangenen Jahren mit dem präparierten Klavier und Live-Elektronik durchgeführt habe.

Ich wollte ein »elektronisch präpariertes« Klavier schaffen, das seine Klangfarben während des Spiels verändert und vollkommen auf physische Präparationen im Instrument verzichtet.

Seit 1999 arbeite ich mit der Echtzeit-Analyse instrumentaler Gesten. Der Interpret kann somit viele Aspekte der Live-Elektronik durch sein Spiel steuern und ist nicht mehr an einen strikten Zeitverlauf gebunden, den zum Beispiel die Begleitung eines Tonbands auferlegt. Der Spieler

wird somit wieder zum Interpret des gesamten musikalischen Verlaufs. Ein erstes Ergebnis dieser Experimente war die Komposition *Das Bleierne Klavier*. Seither haben zahlreiche Aufführungen dieses Stücks meinen Erfahrungsschatz erweitert und führten schließlich zu diesem neuen Werk.

Åke Parmerud

Dreaming in Darkness | 2005/2008

Wovon träumt jemand, der nicht sehen kann? *Dreaming in Darkness* ist ein Versuch, die surrealen Traumfragmente eines Blinden zu schildern. Der Ausgangspunkt der Entwicklungen erinnert an den Soundtrack eines Films, wo sich Umgebungen und Situationen durch das Öffnen und Schließen von Türen verändern. Nach und nach werden die gegenständlichen Klänge durch abstrakteres und musikalischeres Material ersetzt. Die Grenzen zwischen Realität und Imagination verwischen.

Das Stück begann in Zusammenarbeit mit der Komponistin Natasha Barrett. Wir wollten mit Klängen komponieren, die wir untereinander austauschen. Wir wollten sehen, wie der Kompositionsprozess davon beeinflusst wird, dass man Klänge nicht selbst wählt, sondern versucht, eine Beziehung zu etwas aufzubauen, das von den Entscheidungen und Vorlieben einer anderen Person bestimmt wurde. Aus verschiedenen Gründen haben sich beide Stücke von diesem Konzept entfernt. Schließlich haben wir aber immer noch Klangquellen des jeweils anderen verarbeitet. Nataschas Klänge erscheinen, wenn das Stück in eine abstraktere Phase eintritt. *Dreaming In Darkness* ist ein Auftragswerk der GRM und wurde in den Studios der GRM Paris realisiert. Bei den Inventionen 2008 findet die Uraufführung der Version für WFS statt.

Ludger Brümmer

Move | für Klavier, Live-Elektronik und Video-Triptychon | 2006

In dieser Komposition präsentiert sich das Klavier als das alles kontrollierende Meta-Instrument. In ähnlicher Weise wie das Cembalo im Barockzeitalter als harmonisches Zentrum des Orchesters Verwendung fand, wird die moderne Version des Cembalos hier mit verschiedenen technischen Instrumenten erweitert. Mehr noch: der Computer und sein Spieler verschmelzen geradezu mit dem Klavier und dem Pianisten. Während der Computerspieler die Reaktion und Aktion seines Instrumentes ständig neu bestimmt, sorgt der Pianist mit seinen Aktionen für die nötigen Auslöser, ohne die nichts passieren würde. Mit dem angeschlagenen Ton bestimmt der Pianist ob ein Video abgespielt wird oder ob ein Sample erklingt. Zusätzlich kann der gerade gespielte Ton durch den Computer klanglich verändert wiedergegeben werden.

Musikalisch bewegt sich dieses Werk von der Klangfläche zu einer akkordisch rhythmischen Ausgestaltung, wobei sich die rhythmisierte Klangstruktur zu einer spannungsgeladenen Klimax entwickelt. Die vollständig algorithmisch erzeugte Partitur des Klaviers zeigt diese Ausprägung am deutlichsten. Die prozesshafte Ausgestaltung dieser Musik lässt sich nicht nur als ein von der Minimal Music besetztes Topic verstehen. Es stellt an sich eine extreme Ausbildung der Variationsform dar, in der sich bestimmte Informationseinheiten graduell verändern. Diese permanente Veränderung stellt ein enormes Spannungspotential her, wie es schon in berühmten Vorbildern wie Ravels Bolero modellhaft vorgeführt wurde.

Das Video nimmt unterschiedliche Rollen ein. Ist es anfangs ein vom Klavier mitgestaltetes zeitlich kontrolliertes Element, so entwickelt es sich im Verlauf des Stücks zu einer eigenständig erzählenden, allerdings die Struktur des Stückes unterstützenden Linie.

Die Komposition entstand 2006 in den Studios des ZKM Karlsruhe.

SMC08–Presentation call for music

Im Rahmen der 5th Sound and Music Computing Conference (SMC08) in Berlin wurde der internationale **call for music** mit einem speziellen Fokus auf unterschiedliche Konzepte und Technologien der Verräumlichung von Klang ausgeschrieben. Die TU Berlin bietet dafür in ihrem WFS-Hörsaal H 0104 **gleichzeitig** neben ihrem einzigartigen Wellenfeldsynthese-System einen 20-kanaligen »Klangdom« und das originale Akusmonium der INA-GRM Paris.

Die eingereichten Arbeiten sind »traditionelle« mehrkanalige Elektroakustische Werke, Arbeiten für Akusmonium, für das Wellenfeldsynthesesystem sowie für Kombinationen dieser drei Systeme. In einem anonymen Auswahlverfahren wurden von der Jury (Björn Gottstein, Michael Harenberg, Folkmar Hein, Martin Supper, Fernando López-Lezcano) 17 Stücke ausgewählt, die heute zur Aufführung gelangen.

Freitag, 1.8.

TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104

18 Uhr

Presentation I

Erik Nyström *Multiverse*

2008 | Akusmonium | 11'07

Volker Hennes *The Maelstrom Method*

2007/2008 | Klangdom (inner quadro) | 7'07

Sam Salem *They Sing for Themselves*

2008 | Klangdom + WFS | 6'54

Douglas Henderson *The 103rd Thing and the 104th Thing (of 10.000)*

2003–2006 | Akusmonium + Klangdom + WFS | 11'35

Georg Dennis *Electric Sheep*

2008 | Klangdom | 5'04

Jef Chippewa *DUO*

1997/1998 | Akusmonium | 2'41

Javier Alejandro Garavaglia *Pathétique*

2006/2007 | Klangdom | 15'30

Martin Bedard *Excavations*

2008 | Akusmonium | 10'

Erik Nyström*Multiverse*

2008 | Akusmonium

Unterbrochene Verbindungen und verbundene Unterbrechungen liegen diesem Stück zugrunde. Man findet diese Aspekte sowohl in der Wahl des Materials als auch in der Strukturierung des Stückes. Perkussive, vereinzelte Ereignisse (Singularitäten) werden in unterschiedlichen, parallelen Schichten eingeführt und angegangen, von ›großen‹ Gesten über rhythmische Pulsationen zu abstrakteren Texturen und Drones (Bordunen). Die Grenzen verschwimmen zunehmend, während eine Synthese innerhalb des Netzwerks an Verbindungen stattfindet, das die Komposition bildet. Innerhalb dieses Netzwerks, in dem der Synthesevorgang einen unregelmäßigen Stoff – voller Knoten und Löcher – aus Zeit und Raum webt, entsteht Musik in einem von der Schwerkraft gebeugten Strom.

Der Begriff Multiversum, der dem Stück seinen Namen gibt, wird in der Astrophysik verwendet, um eine Konstellation von Universen zu beschreiben, in denen Phasenübergänge wie zum Beispiel die Inflationstheorie von der Entstehung des Universums und der sogenannte Urknall neue Teile in Raum und Zeit hervorbringen.

Volker Hennes*The Maelstrom Method*

2007/2008 | Klangdom (inner quadro)

The Maelstrom Method ist eine quadrophone, akusmatische Komposition von 2007/08.

Inspiziert durch eine Kurzgeschichte von Edgar Allen Poe verfolgt das Stück einen geradezu anekdotischen Ansatz, um die epische Progression darzustellen.

Klanglich herausgestellt sind räumliche Ausschmückungen in Form von Bewegungen, Verläufen und Schichtungen.

»*The mountain trembled to its very base, and the rock rocked. I threw myself upon my face, and clung to the scant herbage in an excess of nervous agitation.(...) As I felt the sickening sweep of the descent, I had instinctively tightened my hold upon the barrel, and closed my eyes. For some seconds I dared not open them — while I expected instant destruction, and wondered that I was not already in my death-struggles with the water.*“

Excerpt from ›A Descent Into the Maelstrom‹ by Edgar Allan Poe.

Sam Salem*They Sing for Themselves*

2008 | Klangdom + WFS

In dieser Komposition wollte ich die Themenfelder Überwachung, Paranoia und die allgegenwärtigen, unheimlichen Technologien, mit denen wir leben müssen, erforschen. Was ich hingegen fand, war glücklicherweise Liebenswürdigkeit und Charme. *They Sing for Themselves* ist eine Abstraktion unserer Klanglandschaft, eine imaginäre Szenerie für das Ohr. Wie wir uns hindurch bewegen, bleibt uns selbst überlassen.

Sie sind immer da, singend und klackernd.

Diese Komposition ist Teil einer größeren Arbeit zu Medien und Kontexte.

Douglas Henderson*The 103rd Thing and the 104th Thing (of 10.000)*

2003-2006

Akusmonium + Klangdom + WFS

Im Sommer 2001 begonnen und immer noch andauernd, erforscht der *Zyklus der 10.000 Sachen* (*The Cycle of the 10,000 Things*) das skulpturale Potenzial von Mehrkanal-Wiedergabe als dem Hauptfokus von Komposition. Die Art der »Musik« jedes Teils entwickelt sich aus den Grenzen von Sonic Holography, einem proprietären Audio-Filter-System. Der zeitliche Verlauf folgt einem physikalischen Modell ähnlich der Konstruktion eines Hauses. Oft verwendet ich Multiplikationen einfacher Handlungen, um ihre verborgenen, jenseitigen Qualitäten hervorzuheben. Das *103. Ding* ist eine sinnliche Sintflut zerberstenden Glases mit einer slow-motion Darstellung der Scherbenbewegungen und besteht aus 700 Schnitten in Glas und dem Klang von tausenden, mikroskopisch kleinen Glasparkeln, die auf eine Scheibe rieseln. Das *104. Ding* seziiert Aufnahmen vom Brühen von 200 Tassen Kaffee in einer kaputtgehenden Espressomaschine. Die ursprünglich 6-kanalig konzipierten Stücke wurden für die spezifischen Eigenschaften der Wellenfeld-Synthese und des Klangdoms re-orchestriert.

Georg Dennis*Electric Sheep*

2008 | Klangdom

Der Ahnherr der Informatik, Alan Turing, stellte die Theorie auf, dass ein Computer, der das menschliche Denken erfolgreich simuliert, auch die Fehler, das Scheitern und die Tendenz zum Irrtum übernehmen müsse. Wenn er funktioniert, ist ein Computer scheinbar nicht in der Lage solche Schwächen zu haben; der Computer ist ein Modellfall von gedankenloser Perfektion. Vielleicht kann man alles hörbare »Fehlverhalten«, das Computer von ihren Anfängen bis heute haben, als rein äußerliche Nebenprodukte ihrer eigentlichen Operationsweise sehen: das schreiende Kratzgeräusch der Metallcontainer der frühen Computer, mit denen Turing arbeitete; das Klicken und Surren der Magnetbänder, die einst als externe Speicher verwendet wurden; das Summen und Rauschen der Computer, die wir heute kennen.

Diese Stück verwendet obige Geräusche. Jedoch wurde der Versuch unternommen, diese unbelebten Klangobjekte mit einem Lebensfunken zu erfüllen, ohne ihnen das Maschinenhafte vollständig zu nehmen. Es sollte ihnen ein Gespür für Intelligenz gegeben werden, ohne dass sie hierdurch ihre Künstlichkeit verlören.

Electric Sheep ist im Gedenken an Alan Turing und Philip K. Dick geschrieben. Aus des Letzteren Roman bzw. seiner Abhandlung über künstliche Intelligenz (AI, »Do androids dream of electric sheep?« 1968) wurde der Titel dieser Komposition entnommen.

Jef Chippewa*DUO*

1997/1998 | Akusmonium

*eine schreiende, zerreiende, zuckende, aufeinander klatschende,
verzerrende, stoßende, sanfte, zermürbende, auslaufende entladung
multipler orgasmen, die einen modularen aries analog-synthesizer
und ein altsaxofon vereint.*

DUO wurde 1997–1998 in den elektroakustischen Studios der Concordia Universität Montréal komponiert. Dank an Yves Charuest für die Saxophon-Materialien.

Javier Alejandro Garavaglia

Pathétique

2006/2007 | Klangdom

Die Komposition *Pathétique* bezieht sich auf Beethovens gleichnamige Klaviersonate Op. 13 in c-Moll. Die drei langen Akkorde der langsamen Einleitung (c-Moll in Grundstellung, der verminderte Septakkord auf der 7. Stufe mit dominantischer Funktion und der ebenfalls ganzverminderte Akkord mit doppeldominantischer Funktion) bilden das Ausgangsmaterial des Stückes. Die von Beethoven verwendeten Umkehrungen und Registerlagen dieser drei Akkorde verursachen, dass deren Klang sehr reich an Obertönen ist. In dem Stück wird dieses dichte Spektrum analysiert und transformiert. Man könnte von einer Expedition sprechen, auf die sich der Hörer in den Klang begibt.

Diese metaphorische Reise hat zwei Ziele: einerseits zeigt sie die neuen spektralen Resultate der Klangbearbeitungen; andererseits die neue Spatialisation des Klanges (Mehrkanaligkeit in 5.1 bzw. 8.0 Format).

Martin Bedard

Excavations

2008 | Akusmonium

Excavations ist ein Auftragswerk der Stadt Québec für ihre 400-Jahr-Feier (1608–2008). Es ist eine Hommage an die Geschichte und den einzigartigen Charakter von Québec. In dieser Komposition untersuche ich die ‚Affäre‘ von elektroakustischen Medien und Sound Culture, die ich als das einzigartige Klangerbe einer Gemeinschaft oder Gegend definiere. Die Komposition verwendet referenzielle Klänge, die wiedererkennbar und im Alltag verankert sind. Diese Klänge wurden im Studio bearbeitet, um ihr anekdotisches Wesen in Material zu verwandeln, das in musikalischer Form dargestellt werden kann. Die Klänge wurden als Symbole, Metaphern und Zeichen (indices) verwendet, die einen narrativen Zugang zur Gestaltung des Klangphänomens nahelegen. Nicht-referenzielle Klänge, die durch Montage und Klangbearbeitungstechniken erzeugt wurden, wurden als anderer Teil der ›Affäre‹ hinzugefügt. Sie interpunktieren die *Écriture* des Klanges in Phrasen, übernehmen die Rolle von Signalen oder haben eine rein abstrakte Funktion. Der Titel *Excavations* spielt auf die archäologischen Grabungen in der Stadt an.

Presentation II

- Thanos Chryssakis** *INSCAPES 11–10*
2005 | Klangdom | 10'20
- John Ritz** *In the Very Eye of Night*
2004 | Akusmonium | 8'50
- Yutaka Makino** *Ephemera*
2008 | Akusmonium + Klangdom + WFS | 10'10
- Daniel Blinkhorn** *Jeu fabriqué*
2007 | Akusmonium | 9'59
- Ka Ho Cheung** *FishyBahn*
2008 | Klangdom | 9'48
- Pei-Yu Shi** *Fall aus der Zeit...*
2006 | WFS | 10'
- Manuella Blackburn** *The Fortune Teller, The Crane aus Origami*
2007 | Akusmonium | Stereo | 5'10
- Ioannis Kalantzis** *Parastaseis A B C D*
2003–2006 | Akusmonium + WFS | 7'
- Annette Vande Gorne** *Combattimento* aus der Oper *Yawar Fiesta* 2. Akt
Akusmonium + Klangdom | 10'

Thanos Chryssakis*INSCAPES 11–10*

2005 | Klangdom

Inscapes ist eine Serie von klangbasierten Kompositionen, in denen mich vor allem die klangfarblichen Strukturähnlichkeiten und Kontraste von Klängen interessieren. Die Kompositionen wurden inspiriert von Gerard Manley Hopkins (1844–1889) Idee der ›Inscapes‹, einer gattungs- oder individuumeigenen Schönheit. Folglich lotet das Stück die inhärenten Eigenschaften verschiedener Klangmaterie aus, um spezifische hörbare Strukturen und das, was ich ›aurale Morphogenese‹ nenne, zu generieren. Zusätzlich dazu brachten mich die zufällig gefundenen Worte von Edmond Jabés ›in sich selbst einzutreten, heißt Subversion zu entdecken‹ – nachdem ich einige Zeit über sie nachgedacht hatte – auf eine interessante Beziehung zwischen dem Inneren des Klages und dem Inneren des Komponisten, die sich beide im Vorgang des Zuhörens überschneiden.

John Ritz

In the Very Eye of Night

2004 | Akusmonium

Die Gesetze von Mikro- und Makrokosmos sind gleich. Bei einer Fahrt ins Innere ebenso wie bei einer Reise in den Weltraum müssen wir eine umhüllende Oberfläche durchbrechen – in Welten eintreten, in denen die Beziehungen der Teile die einzige Schwerkraft sind.

Yutaka Makino

Ephemera

2008 | Akusmonium + Klangdom + WFS

Daniel Blinkhorn

Jeu fabriqué

2007 | Akusmonium

Erinnerungen an Herstellungsverfahren, Produktion und mechanische Künste bereiten die Grundlage für *Jeu Fabriqué*... Als Kind dehnte sich in meiner Fantasie der scheinbar endlos mechanisierte Raum in der Werkstatt meines Vaters mit all ihren Klängen und Geräuschen aus. Jedesmal wenn ich die Werkstatt betrat, wo Werkzeuge, ihre Formen und Geräusche und die sie umgebenden Nischen nach ihrer Entdeckung heischten, schien sich eine enorme spektrale Geschmackspalette zu entfalten. Werkzeuge wurden hier zu Spielzeugen, die das Imaginierte artikulierte. Die Werkstatt war ein Ort der Herstellung, Bewegung und Erfindung... Inmitten dichter Büsche (dem Zuhause vieler Vögel) war ich nicht überrascht, dass meine Erinnerungen an die Werkstatt mit Bildern ihrer Umgebung verbunden waren. Durch die Komposition hindurch findet der Hörer sich überschneidende rhythmische Muster, Gesten und Räume, die zwischen dem Abstrakten und Konkreten wechseln ... Bilder werden ausgebreitet, Klänge und Gestalten entfalten sich, während Erinnerung und Traum verschmelzen.

Das in diesem Stück zu hörende Material wurde aus Aufnahmen von Spielzeug und richtigen Werkzeugen, sowie vorgestellten und realen Räumen gewonnen, die alle die Klanglichkeiten und Bilder typisieren sollen, die in einer Umgebung von Produktion, Erfindung und Vorstellung aufzufinden sind.

Ka Ho Cheung

FishyBahn

2008 | Klangdom

FishyBahn wurde für acht Lautsprecher konzipiert. Das Klangmaterial basiert hauptsächlich auf dem Berliner Schienenverkehr – S- und U-Bahn – und wurde mit Hilfe von ICST Ambisonic Tools spatialisiert.

Ich stelle mir die Züge als Fische vor. Sie schwimmen und erreichen jede Ecke der Stadt – die reichen und die armen Ecken, die kommunistischen und die kapitalistischen Denkmäler. Ich sehe ihre roten Schwänze hin- und herschwingen in geschmeidiger und flinker Bewegung. Töne aus den Maschinen steigen und fallen und lassen mich An- und Entspannung spüren. Aufgeweckt und wild während des Stoßverkehrs kreischen sie über die Silberschienen. Müde des Nachts lassen sie ihre verträumten Scheinwerfer durch die Dunkelheit gleiten...

Eine Freundin wollte ein Tanzprojekt zu Ingeborg Bachmann realisieren und schickte mir ein Gedicht und einige Texte, die ich vertonen sollte. Mein Ziel war es, Einsicht in die Vorstellungen der Dichterin zu gewinnen. Ich fragte mich, was sie wohl gefühlt habe, als sie die Gedichte schrieb. Erst danach versuchte ich, ein Gedicht von Ingeborg Bachmann in Musik zu fassen und dabei mittels szenischer Erzählung auf einen geistigen und emotionalen Wandel auf verschiedenen Ebenen zu verweisen.

Fall ab, Herz

*Fall ab, Herz vom Baum der Zeit,
fallt, ihr Blätter, aus den erkalteten Ästen,
die einst die Sonne umarmt',
fallt, wie Tränen fallen aus dem geweiteten Aug!*

*Fliegt noch die Locke taglang im Wind
um des Landgotts gebräunte Stirn,
unter dem Hemd preßt die Faust
schon die klaffende Wunde.*

*Drum sei hart, wenn der zarte Rücken der Wolken
sich dir einmal noch beugt,
nimm es für nichts, wenn der Hymettos die Waben
noch einmal dir füllt.*

*Denn wenig gilt dem Landmann ein Halm in der Dürre,
wenig ein Sommer vor unserem großen Geschlecht.*

*Und was bezeugt schon dein Herz?
Zwischen gestern und morgen schwingt es,
lautlos und fremd,
und was es schlägt,
ist schon sein Fall aus der Zeit.*

Ingeborg Bachmann

Diese zwei Miniaturen sind Teil eines größeren Werkes mit dem Titel *Origami* nach der japanischen Papier-Falkunst. Es ist meine zweite Arbeit, die ein kompositorisches Verfahren aus Denis Smalleys *Spectromorphological Language* ableitet. Dieses Mal liegt der Fokus auf verschiedenen Bewegungstypen. Im Experiment mit Smalleys Vokabular bildeten sich die gerichteten, reziproken und zyklischen Bewegungstypen aus, welche ursprünglich von den strukturellen Formen des Origami inspiriert waren.

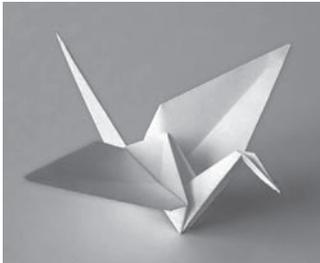
Origami ist eine Kunst der Ökonomie – mit einigen simplen Falten deutet man ein Tier oder eine Figur an und mit geringfügigen Modifikationen wird etwas ganz anderes daraus.



1. *The Fortune Teller* (Der Wahrsager)

ist ein Beispiel für Regularität.

Seine endgültige symmetrische Form ist flexibel – sich nach außen öffnend und nach innen zusammenfallend – während seine Funktion, nämlich das Verstecken und Aufdecken von Wahrsagungen, die eines Zufallsspiels ist.



2. *The Crane* (Der Kranich) steht für Glück.

Es ist ein beweglicher Vogel mit flüchtiger Präsenz und flinken Bewegungen.

Foto: © Andreas Bauer

Diese Komposition basiert auf der Realisation von Klangorganismen, die über ihre Bewegung und ungewöhnliche Logik zu einem besonderen Energietypus führen. Das Klangmaterial besteht aus Aufnahmen von Streichern, Klarinette, Fagott und Gitarre. Bei der Ausgestaltung dieses Klangmaterials wurden unter anderem digitale Klangbearbeitungs-Techniken wie Filterungen, Cross-Synthese, Transponierungen und Klangsynthese verwendet. Außerdem habe ich eine Kombination aus Panning, einem Wechseln zwischen den Kanälen, und Amplitudenänderungen verwendet, um dem Klang eine energiegeladene Bewegung zu verleihen. Die wichtigste Transformation des Klanges wurde mit den Programmen Audiosculpt, Metasynth und Max/MSP durchgeführt.

Annette Vande Gorne

Combattimento aus der Oper *Yawar Fiesta*, 2. Akt
Nach einem Libretto von Werner Lambersy

2007 | Akusmonium + Klangdom

Frauenchor, 2. Akt

Françoise Vanhecke Sopran

Fadila Figuidi Alt

Annette Vande Gorne

Kann Raum, ausnotiert und live aufgeführt, zu Ausdruck und Dramatisierung führen? Musik? Oper? Obwohl in diesem Projekt kein Sänger auf der Bühne gezeigt wird, welche menschlich und schweigend sein wird, bezieht sich ein Großteil des Klangmaterials auf die menschliche Stimme. Es ist keine elektroakustische Komposition (mit abstraktem Material und niedergeschriebenem Forschungshintergrund), sondern die Dramatisierung eines Textes dadurch, dass Objekte und räumliche Gestalten auffällig platziert werden.

Das schmale Buch von Lambersy, das von der zauberformelhaften und ritualisierten Darstellungsweise antiker Tragödien handelt, reflektiert die zweiseitigen Kämpfe, die uns bevorstehen, zivilisatorische Kämpfe, die in Andendörfern von einem kämpfenden Adler und einem Stier symbolisiert werden. Beispielsweise Kämpfe um Begierde und rohe Gewalt.

Im bourgeois Damenchor des zweiten Aktes kamen dramatischer Gesang und Lyrik Schritt für Schritt an die Oberfläche, mit unaufhaltsamer Deutlichkeit. Daraus resultiert eine hybride Schreibweise, die Räumlichkeit, energetische Zustände, Morphologien und harmonische Farbigkeit kombiniert. Realisiert im Studio Métamorphoses d'Orphée, Musiques & Recherches, Ohain (Belgien).

Chœur II

Taureau, nous quitterons pour toi

l'habit de lumière,

car la génisse de l'aube, nous l'avons entendu gémir

sous les coups de ta croupe,

et le lait de tes reins,

nous l'avons vu fumer dans les vallées brumeuses du matin ;

ton piétinement de sabot,

nous en avons nourri nos âmes ;

nous rêvons aux verges nocturnes du mystère ;

voici que nous brosserons, du gant de crin de nos cris,

ton courage.

Cela, pour que luise l'obscur

et soit peigné et présentable le poème

à la robe revêche et rude de ta vitalité.

Björn Gottstein

Der Traum vom Raum

Über verzweigte Kanäle und verwischte Spuren der elektronischen Musik

1. Am Anfang steht die Regung. Etwas vibriert. Fensterglas zittert, eine Metallplatte bebt, eine Pappe flattert. Die papierene Lautsprechermembran ist nur eine von vielen möglichen Materialien, mit denen sich Luft zum Schwingen bringen lässt. Alvin Lucier hat Lautsprecher aus Glas gebaut, Jay Schwartz hat die harte Oberfläche des Gongs als Resonanzfläche genutzt und Sam Auinger und Bruce Odland versenkten eine Lautsprechermembran zwecks Haltbar- und Belastbarkeit gar in einem Druckzonenlautsprecher aus Beton.

Den Wunsch, eine akustische Situation realistisch qua Lautsprecher nachzubilden zu wollen, hat Hans-Ulrich Humpert einmal kurzerhand und vollkommen zu recht als ›unsinnig‹ abgetan.¹ Der Lautsprecher ist der elektronischen Musik ein Musikinstrument, das sich als Reproduktionsmaschine von einem Konzertflügel nicht grundsätzlich unterscheidet. Aber auch wenn längst klar ist, dass das Medium ›Lautsprecher‹ die Botschaft ›Musik‹ färbt, dass es eine originalgetreue Wiedergabe und also High Fidelity im wahren Sinne des Wortes nicht geben kann, ist er nicht ausgeträumt, der Traum, ein akustisches Ereignis so auf den Hörer zu projizieren, dass er es für sein Original hält.

Zuletzt hat die Wellenfeldsynthese (WFS) diesen Traum erneuert. Die Idee, die kegelförmige Ausstrahlung eines natürlichen Schallereignisses infolge von leichten Verzögerungen zu imitieren, ist genial, wenn auch noch technisch heikel.² Wer aber einmal die gelungene Verräumlichung eines Klangs im Wellenfeld erlebt hat, gibt sich mit einem Stereo-Klangbild nicht mehr leicht zufrieden, zumal wenn es dabei nicht um einen künstlichen, elektroakustischen, sondern um einen mit der Realität abgleichbaren Klang geht – sei es eine turnende Schulklasse, sei es ein Sinfonieorchester.

Natürlich ist der R^3 , in dem wir uns bewegen und in dem Musik erklingt, nur einer von vielen Räumen, die sich als Projektionsfläche künstlerischer Vorstellungen anbieten – neben dem Ambitus der Undezime oder der Statik des vierstimmigen Satzes, neben der Höhe des Diskants, dem Linksdrall des großen Cis auf dem Klavier und der raumgreifenden Wirkung der Wiederholung.³ Sofern der R^3 aber auch – als physikalische Voraussetzung für Musik schlechthin – der Raum ist,

1 Hans Ulrich Humpert, *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen*. Mainz 1987, 61.

2 Das wichtigste zu lösende Problem der Wellenfeldsynthese ist derzeit noch die Abhängigkeit zwischen Lautsprecherabstand und der räumlich abzubildenden Frequenz; eine räumliche Darstellung von Schallereignissen mit einer Frequenz von über 1.100 Hz ist derzeit kaum möglich. Vgl. auch Björn Gottstein, *Musik als Ars Scientia. Die Edgard-Varèse-Gastprofessoren des DAAD an der TU Berlin 2000-2006*. Saarbrücken 2006, 32f.

3 Vgl. hierzu Michael Maierhof, ›Der Standard-Kilometer des Komponisten. Echo, Raum und Wiederholung in der Musik‹. In: *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen*. Berlin: 2005, 132–136.

indem Schall sich überhaupt erst entfaltet, ist er immer beides – Medium und Parameter, Material und Werkzeug, Tatsache und Utopie.

2. »Die ersten Kritiker der elektronischen Musik in Köln sagten, die elektronische Musik sei einstimmig«, erinnerte sich unlängst Gottfried Michael Koenig und widersprach prompt: »Das stimmt eigentlich nicht. Es gehen meist mehrere Dinge gleichzeitig vor sich, sie überschneiden sich, aber im Klangbild wurden sie nicht als Stimmen im Sinne von Kontrapunkt erfahren, sondern als lineare Folge von unauflösbaren Komplexen.«⁴

Es gehört seit jeher zum Ethos der elektronischen Musik, dass, wer fürs Tonband komponiert, seinen Vorstellungshorizont nicht an der Satztechnik der Vokalmusik oder am Partiturraster der Instrumentalmusik ausrichtet. Dieser »unauflösbare Komplex«, die elektroakustische Geste, vereint oft mehrere Klangbewegungen, die sogar als widersprüchlich empfunden werden können – eine die Intensität erhöhende Verdichtung des Spektrums bei gleichzeitig abnehmender Amplitude zum Beispiel. Die Geste ist deshalb nicht »einstimmig« gedacht, sondern steht überhaupt außerhalb des Konzepts der Stimme. An Ausnahmen mangelt es freilich nicht: ein elektroakustisch unerfahrener und instrumental denkender Komponist wie Franco Donatoni überführte den Quartettgedanken vier unabhängiger Stimmen sorg- und nahtlos auf die Quadrofonie, eine bildende Künstlerin wie Janet Cardiff verteilte eine vierzigstimmige Motette von Thomas Tallis durchaus gewinnbringend auf vierzig Mono-Kanäle.⁵

Die Idee, den Raum als Parameter zu adeln, fällt zeitlich mit den Pionierjahren der elektronischen Musik zusammen. Auch wenn die Stereophonie zunächst vorrangig Causa der Schallplattenlabel und Rundfunkanstalten gewesen ist, waren Komponisten von der Idee der Mehrkanaligkeit beseelt. Earle Browns *Octet I* ist ein Stück visionärer Kunst, das 1953 die Oktofonie noch ohne oktofonen Wiedergabesystem mit acht Mono-Tonbändern vorwegnahm. Die räumliche Dimension der Klanggestaltung wurde hernach zur Raison d'être der elektroakustischen Musik. Seit der Stereo-Standard Ende der Fünfzigerjahre durchgesetzt wurde, hat kaum mehr jemand eine Mono-Komposition realisiert. Ein tragendes Raumkonzept, und sei es auch nur ein schlüssiges Stereo-Panorama, ist heute integraler Bestandteil eines jeden elektronischen Werks. Dass die raummusikalische Norm »dieser grauenhaften vier Lautsprecher«⁶ gelegentlich als die Phantasie des Komponisten zügelndes Hindernis verstanden wird, steht auf einem anderen Blatt.

3. Karlheinz Stockhausen führte die Integration des Raums ins kompositorische Kalkül seinerzeit auf die zu überwindende Statik der punktuellen Musik zurück und bemühte sich redlich um die serielle Organisation des Raums.⁷ Tatsächlich

4 Gottfried Michael Koenig im Gespräch mit dem Verfasser am 15. Dezember 2000.

5 Franco Donatoni *Quartetto III* (1961). Janet Cardiff *The Forty Part Motet* (2001).

6 Konrad Böhmer im Gespräch mit dem Verfasser am 12. Januar 2001.

7 Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum« (1959). In: Ders., *Texte und Schriften zur elektronischen Musik*. Band 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*. Köln 1963, 152–175, 154.

lassen sich noch ganz andere Aspekte des Raumklangs, die das elektroakustische Raumparadigma begünstigten, ins Feld führen.

Raum schafft Transparenz. Die Entzerrung jener »unauflösbaren Komplexe« hat wesentlich zur dramaturgischen Flexibilität der Klanggestaltung beitragen. Oder, wie Paulo Chagas es einmal formulierte: »Das Klangmaterial wird durch den Raum zerlegt.«⁸ Raum schafft Dramatik. Wer einen Klang verhallt, weist ihm nicht nur einen Ort, sondern auch eine Bedeutung zu: er steht im Vordergrund oder im Hintergrund, er schnurrt mit der warmen Nähe eines Wohnzimmers oder hallt mit der kalten Weite einer gotischen Kathedrale nach. Die Rastlosigkeit der Rotation, die schiere Masse einer akustischen Flut – all das sind Aspekte, die den Klang weit über die bloße Faktur hinaus mit Bedeutung versehen und ihn in den Erfahrungshorizont der Hörer einbetten: das Echo in einem Wald, eine Lokomotive bei Nacht, eine Landschaft im Schnee.⁹ »Das Klangmaterial wird durch den Raum bewegt.«¹⁰

Die Landschaft, das Wandern, das Reisen: das sind zentrale Topoi der Raummusik. Indem Walter Ruttmann 1930 Szenen des Berliner Lebens auf eine Tonspur montierte, deutete er erstmals die verschachtelten, eigenen Gesetzen gehorchenden Räume des akustischen Panoramas an.¹¹ Bei Ruttmann wird der musikalische Raum erstmals als weiches, durchlässiges Gegenmodell zu den euklidischen Gewissheiten des optischen Raums greifbar, »where there can only be one thing at a time«¹². Marshall McLuhan verklärte den akustischen Raum als »discontinuous and nonhomogeneous«¹³, während Michel Foucault konstatierte, dass der Raum die Zeit als Wahrnehmungsraster im 20. Jahrhundert ablöse und die ästhetische Kategorie der Heterotopie einführe, um »an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen« zusammenzufassen.

Als »Illusionsraum«, der »so sorgfältig, wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist«¹⁴, lässt sich die Heterotopie unschwer auf die musikalischen Räume der elektroakustischen Musik anwenden. Im Widerspruch gehen bei Pousseur musikalische Räume in »the simultaneous or alternate

-
- 8 Paulo Chagas »Der pluralistische Raum. Die Produktion des Studios für Elektronische Musik des WDR in den 90er Jahren. Eine Einführung und Dokumentation. 3. und letzter Teil.« In: *Mitteilungen 37 der Deutschen Gesellschaft für elektroakustische Musik*. Saarbrücken 1999.
- 9 Vgl. Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum« (1959). In: Ders., *Texte und Schriften zur elektronischen Musik*. Band 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln 1963, 152–175, 154.
- 10 Paulo Chagas, »Der pluralistische Raum. Die Produktion des Studios für Elektronische Musik des WDR in den 90er Jahren. Eine Einführung und Dokumentation. 3. und letzter Teil.« In: *Mitteilungen 37 der Deutschen Gesellschaft für elektroakustische Musik*. Saarbrücken 1999.
- 11 Walter Ruttmann *Weekend* (1929/30).
- 12 Marshall McLuhan, »Visual and Acoustic Space«. In: Christoph Cox & Daniel Warner (Hg.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York & London 2004, 67–72, 71.
- 13 Marshall McLuhan, »Visual and Acoustic Space«. In: Christoph Cox & Daniel Warner (Hg.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York & London 2004, 67–72, 71.
- 14 Michel Foucault, »Andere Räume« (1967). In: *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Leipzig 1990, 34–46, hier 45.

presence of several regions«¹⁵ ineinander auf – nicht als Collage, wie Pousseur betont: »Es ist webernsch gedacht. Alles ist gleichwertig. Ich stelle die die Verbindbarkeit der Elemente, der Typen der Menschheit, unter Beweis.«¹⁶ Pousseurs *Paysages Planétaires* vollenden die Vorstellung einer Heterotopie.

4. Sie öffne »einen inneren Flugraum, der uns dann manchmal das Gefühl gibt, dass wir tatsächlich nicht nur an die Erde gebunden sind mit unserem Körper«, schwärmte Stockhausen einst über das Potenzial der elektronische Musik.¹⁷ Im Gegensatz zu den Bewegungsfreiheiten der Klänge ist der Hörer allerdings statisch fixiert. Er kann die Bewegungen des Klangs nur geistig nachvollziehen.

Gleichwohl steht der Körper im Mittelpunkt der elektroakustischen Intervention. Er ist umzingelt, was gelegentlich auch als eine Bedrohung beschrieben wurde: »Schädel, Brustkorb, Bauchhöhle und die langen Röhrenknochen der Arme und Beine schwingen mit. Der Hörer vernimmt sich als Bestandteil der Musik, als Instrument und Generator. In ihm selbst erscheint der Klang zu entstehen. [...] Aufnahmebereitschaft oder Wille ist nebensächlich geworden. Außer der Musik hat nichts in ihm Platz.«¹⁸ Der scharfzüngige Musikjournalist Fred Prieberg beschreibt Stockhausens berühmtes Kugelauditorium als akustische Geißel – ohne ein solches Auditorium je betreten zu haben, versteht sich. Dabei verdanken wir gerade der elektronischen Musik eine neue Körperlichkeit des Hörens. Ähnliches beschreibt der Zeitzeuge John Cage, der 1953 der Uraufführung des *Octet I* von Earle Brown beiwohnte: »Diese acht Lautsprecher zu hören ist eine außergewöhnliche Erfahrung. Nichts hat Platz, außer dem unmittelbaren Zuhören. Die Luft war so belebt, daß man ein Teil davon wurde.«¹⁹.

Die körperliche Vereinnahmung des Hörers beruht wesentlich auf der musikalischen Vereinnahmung des Raums. Dabei läuft die elektronische Musik stets Gefahr, Technik als Selbstzweck misszuverstehen. »Ob Zwölf- oder Sechzehn- oder Vierundzwanzigkanaligkeit, man sollte daraus keine Ideologie machen«, warnt auch York Höller vor dem »Ungleichgewicht zwischen der äußeren Komponente und der innermusikalisch-strukturellen Komponente«²⁰. Die Zahl der verwendeten Lautsprecher verleiht der Musik nicht ihren Sinn. Und musikalischer Raum entsteht nicht zwangsläufig als Folge eines technischen Aufgebots. Wohl aber ist der Traum von Raum einer der schönsten, den die elektronische Musik seit nunmehr über 50 Jahren träumt.

15 Henri Pousseur/Michael Butor, *Paysages planétaires*. Alga Marghen plana-P 21 NMN.051, CD-Booklet.

16 Im Gespräch mit dem Verfasser am 14. Dezember 2000.

17 Im Gespräch mit dem Verfasser am 9. Dezember 2000.

18 Fred Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*. Berlin 1960, 169f.

19 *Dear Pierre, Cher John. Pierre Boulez und John Cage - Der Briefwechsel*. Herausgegeben von Jean-Jacques Nattiez. Aus dem Englischen und Französischen von Bettina Schäfer und Katharina Matthewes. Hamburg 1997, 159.

20 Im Gespräch mit dem Verfasser am 8. März 2001.

Die beiden Konzerte *Von Mono zum Wellenfeld* sind eine Zeitreise durch die Geschichte der elektronischen Musik. Hörbar werden Werke der Mono-Ära, Werke für die im Laufe der Zeit ständig erweiterten Wiedergabesysteme und -formate bis hin zu Kompositionen für ein akusmatisches Lautsprecherorchester und modernste Verfahren wie die Wellenfeldsynthese. Die Lautsprecher sind hier nicht nur ein Instrument zur Erzeugung von Klängen, sondern auch zur Erschaffung von Räumen – natürlichen und künstlichen, realen und virtuellen. Das Programm zeigt unterschiedliche ästhetische Strömungen wie die serielle Musik und die *Musique Concrète*. Zu Beginn wird eine Komposition von Gilles Gobeil, derzeit Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, die Unterschiede zwischen diskreten Lautsprechern, dem Akusmonium und der Wellenfeldsynthese hörbar machen - drei Wiedergabeverfahren, die in der Geschichte der elektroakustischen Musik zum ersten Mal simultan zur Verfügung stehen.

20.30 Uhr

TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104

Freitag, 1.8.

Von Mono zum Wellenfeld I

- Gilles Gobeil** *Castalie*
2008 | Akusmonium + Klangdom + WFS | 10'30
- Karel Goeyvaerts** *Compositie Nr. 5 met zuivere tonen*
1953 | Mono | 2'40
- Rolf Enström** *Directions*
1979 | Stereo | 7'20
- Franco Donatoni** *Quartetto III*
1961 | 4-Kanal | 4'45
- Earle Brown** *Octet I*
1953 | 8-Kanal | 3'25
- Henri Pousseur** *Gamelang celtibère aus Voix et Vues planétaires*
2003/2004 | 20' | Multimediale Musik | Klangregie Elise Simoens'
- Pei-Yu Shi** *Slow, slow tune*
für Ensemble und elektronische Klänge | 2008 | UA | 10'
Mit ensemble mosaik
- Kees Tazelaar** *Crosstalk*
2008 | DE | WFS | 16'

Moderation: Björn Gottstein

Gilles Gobeil |
Castalie | 2008

Frei nach dem Roman *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse.

Um den 60. Geburtstag der Geburt der Musique Concrète hervorzuheben, habe ich mich entschlossen, nichts außer konkreten Klangquellen zu verwenden, die nur wenig oder gar nicht bearbeitet werden, um dem Geist ihres Ursprungs so treu wie möglich zu bleiben.

Karel Goeyvaerts |
Compositie Nr. 5 met zuivere tonen | 1953

In den frühen 1950er Jahren war ich mit der Totalordnung des Tonmaterials auf serieller Basis beschäftigt. Einer der Tonparameter – die Klangfarbe – ließ sich schwer einordnen, weil der Klang überhaupt nicht komponiert werden konnte, sondern aus den zur Verfügung stehenden Vokal- und Instrumentalklängen ausgewählt werden musste. Also begab ich mich auf die Suche nach dem Elementarklang, woraus das Tonmaterial hergestellt werden sollte. Sinustöne waren mir bis dahin nur als ein rein theoretischer Begriff bekannt. Da aber erfuhr ich, dass Sinustöne auch von elektronischen Generatoren erzeugt werden konnten. Solche Generatoren wurden aber damals nur in Laboratorien benutzt. Noch ehe ich einige Erfahrung machte mit dem Verhalten solcher Sinustöne, schrieb ich – in abstracto – die *Nummer 5 mit reinen Tönen*. Die Zeit- und Raumproportion dieses Stücks sind die zahlenmäßig einfachsten Proportionen (also 1/2, 2/3, 3/4, usw.), welche übrigens auch die Proportionen der Obertonreihe sind. März 1953 war das Stück fertig. Es war ein anspruchsvolles Handwerk. Eine genaue Synchronisation der Teiltöne war notwendig. Die Dauer eines jeden Teiltons und eines jeden Gesamtons wurden genau auf das Band gemessen. Die Herstellung des wenige Minuten dauernden Stückes hat mehrere Wochen in Anspruch genommen.

Karel Goeyvaerts zitiert aus Marietta Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen*, Köln 1988.

Rolf Enström |
Directions | 1979

In *Directions* habe ich versucht, wildes, zerstreutes Material in eine wohldefinierte und ausbalancierte Form zu bringen. Ich wollte auf instrumentale Weise mit den elektronischen Klängen arbeiten, um zu Formulierungen zu kommen, die lebendig wirkten. Der Titel bezieht sich auf Prinzipien, die ich mir während der Komposition aneignete – das Gefühl der ›Richtung‹ isolierter Elemente, und wie dieses Gefühl mithilfe verschiedener Kombinationen verändert werden kann. Mit dem Begriff ›Direction‹ ist also nicht die Richtung des Klangobjekts im Raum oder zwischen Lautsprechern gemeint.

Franco Donatoni |
Quartetto III | 1961

Quartetto III, meine erste elektronische Komposition, wurde im Auftrag der RAI im Mailänder Studio di Fonologia in Mailand realisiert. Der Titel bezieht sich auf kompositorische Verfahren, angefangen bei der Organisation des Ausgangsmaterials über die Ausarbeitung, Transformation und Artikulation bis hin zur ›Zirkulation‹ der Musik in vier Kanälen, die hier als vier, sich miteinander unterhaltende ›Instrumente‹ zu verstehen sind. Bedenkt man die Fülle der akus-

tischen Produktionsmittel und umso mehr die Vielfalt der Transformationsmöglichkeiten, wird man vielleicht verstehen, dass der unerfahrene Komponist das Forschungsfeld so weit wie möglich einzugrenzen versuchte. In *Quartetto III* beschränken sich die Mittel der Klangproduktion auf den Frequenzgenerator und den Ringmodulator; darüber hinaus wurden die Möglichkeiten der Klangtransposition und der Aufnahmetechnik genutzt und das Werk schließlich auf dem Vierspurtonband abgemischt.

Earle Brown

Octet I | 1953

Dieses Werk wurde Ende 1952 und Anfang 1953 komponiert und ›realisiert‹. Die Uraufführung fand im Rahmen des University of Illinois Arts Festivals im März 1953 statt. Das Werk wurde für acht getrennte Kanäle und verschiedene, mit gleichem Abstand um das Publikum verteilte Klangquellen komponiert. Die Kompositionstechnik, die ich in *Octet I* verwende, beruht auf statistischen Verfahren, die fast ausschließlich auf die horizontale und vertikale Anschlagsdichte angewendet werden. Die ›Bibliothek‹ der Klänge, die ich in diesem ›Projekt‹ bemüht habe, enthielt lange Tonbänder, die als ›Klänge der Stadt‹, ›Klänge vom Land‹, ›elektronische Klänge‹, ›Instrumentalklänge‹ etc. kategorisiert wurden – oft in sehr identifizierbarer Form. Da ich es vorzog ein Werk zu schaffen, das dem Charakter nach hochgradig ›abstrakt‹ und nicht-referenziell ist, habe ich ein ›Programm‹ ausgearbeitet, das nur sehr kurze Fragmente dieser Quellen in komplexen Dichtemustern und -sequenzen zulässt, so dass ihre ›natürliche‹ Herkunft verschleiert wird und sie als ›reiner Klang‹ existieren.

Henri Pousseur

Gamelang celtibère (Keltiberischer Gamelang) aus *Voix et Vues planétaires* | 2003/2004

Multimediate Musik

Klangregie Elise Simoens

Vor dem Hintergrund einer recht kontinuierlichen Vielfalt von Geräuschen, die sich fortwährend entwickeln – Meer, Feuer, Stadt, Sumpf, Industrie, Wald etc. – arbeite ich mit ethnomusikalischen Samples aus einer Region oder mehreren Regionen, die ich mehr oder weniger mit allen möglichen digitalen Techniken bearbeitet habe, wodurch ihre Wiedererkennbarkeit und ihre Wirkung als quasi-traditionelle Musik variiert. Die Titel der Landschaften bringen durch ihren Widerspruch die gleichzeitige oder wechselnde Gegenwart mehrerer Regionen zum Ausdruck. *Gamelang Celtibère* zum Beispiel spielt mit der Westküste Europas (Großbritannien, die iberische Halbinsel), mit dem indonesischen Archipel und dem nördlichen Teil Australiens.

Henri Pousseur

Keltiberien

*Ihr Getrappel mit dem Klingeln
der Münzen mischend
zwischen Dolmen und Menhiren
entdecken die Helden der alten Zeiten
ihre wahre Natur
zwischen Stränden und Wäldern
auf den Gemüse- und Viehmärkten
zwischen Kühen und Pferden.*

Über den Sümpfen zeichnet sich die Silhouette des industriellen Vororts ab, mit seinen Sägezahn-Dächern, den schwarzen Rauchfahnen aus den Schornsteinen, seinen Häuserreihen, Demonstrationen und Polizeirazzien. Aus einem Wolkenspalt dringen Sonnenstrahlen, legen sich in die Horizontale und lassen die Fenster wie Kupfer aufleuchten. Im Regen träumen die Dudelsäcke von der Sonne.

Keltonesien *Auf den überfüllten Märkten
mischen die Helden der alten Zeiten
ihre Schreie und Gerüche
zwischen Stränden und Wäldern
unter dem Schattentheater
zwischen Kühen und Pferden
wiederholen sie ihre Abenteuer
beim Klingeln der Münzen.*

Trockene Länder projizieren ihr Gelände auf die Leinwand der Dämpfe. Auf Spanien folgt Australien. Die Zugvögel ziehen weiter. Die Stiere brüllen in der Arena. Unsere Menge durchquert eine andere. Andalusische Rebstöcke und die Siebe der Goldsucher, im Dämmer Schlaf, Gitarren und Didgeridoos träumen vom Tau.

Indoiberien *Ihre wahre Natur entdeckend
mischen die staunenden Kinder
ihr Getrampel
in die Versprechungen der Händler
auf den Gemüse- und Viehmärkten
zwischen Dschungeln und Städten
zwischen Dolmen und Menhiren
zwischen Schweinen und Enten.*

Regenbogen ziehen von Insel zu Insel. Wir sehen sehr ernst eine Moschee an Stelle einer Fabrik; die Plakate werden lebendig und verwandeln sich in Schattentheater. Über dem Industrievorort lenkt das Auge des Morgensterns in einem heiteren Moment die Glockenspiele in Richtung Nacht.

Indonesien *Unter dem Schattentheater
wiederholen die staunenden Kinder
ihre Abenteuer
zwischen Dschungeln und Städten
auf den überfüllten Märkten
zwischen Schweinen und Enten
mischen sie ihre Schreie und Gerüche
in die Versprechungen der Händler.*

Michel Butor

Pei-Yu Shi*Slow, slow tune*

für Ensemble und Live-Elektronik | 2008

Mit ensemble mosaik

Bettina Junge Flöte

Christian Vogel Klarinette

Ernst Surberg Klavier

Chatschatur Kanajan Geige

Mathis Mayr Violoncello

Durch die Lektüre des Gedichtes *Sheng Sheng Man (Slow, slow tune)* von Li Qing-zhao (1084-1151), einer bekannten Dichterin der Sung-Dynastie, empfing ich die Anregung zu dieser Komposition. Ich finde es faszinierend, dass sie nur Verdoppelungen, die Geminatio, verwendete, um einen vielfältigen klanglichen und dichterischen Raum zu schaffen. Dies versuche ich musikalisch umzusetzen und in der Reaktion und Beziehung zwischen dem Ensemble und den elektroakustischen Klängen zu realisieren. Das Stück fängt mit leisen instrumentalen, punktuellen Elementen an; allmählich spiegelt sich die Erweiterung dieser Elemente in den elektronischen Klängen per Lautsprecher, das Klangmaterial (instrumental und elektroakustisch) baut sich allmählich auf, gleichsam ein- und ausatmend, mit verschiedenen Beschleunigungen und Verlangsamungen, bis ein Moment der Überraschung eintritt, der die gewohnte Ordnung zerstört... Danach beginnt der Prozess aufs Neue, mit ähnlichen Materialien, aber einem anderen musikalischen Charakter. Es wachsen Klangbänder, die vorher als Detail in den einzelnen Stimmen versteckt waren. Es wird gezeigt, wie sich die Klänge aufeinander beziehen, wie sie reagieren und kommunizieren. Der musikalische Zustand wechselt zwischen monophon, heterophon und polyphon, reflektiert instrumentale und elektroakustische Aspekte. Für die Wiedergabe des Tonbands benutze ich eine Kombination aus WFS-System und Klangdom.

Slow, slow tune ist ein Auftragswerk des Berliner Senats 2007.

Kees Tazelaar*Crosstalk*

2008

Crosstalk ist mein erstes Stück für Wellenfeldsynthese. Ausgangspunkt war eine Reihe von Klängen mit definierter Tonhöhe. Diese Reihe wurde elektronisch bearbeitet, wobei jede Veränderung auch eine räumliche Qualität betraf. Ein weiterer Parameter war der Grad der Erhaltung der Tonhöhe, ebenso die Dauer der transformierten Klangsequenz: von mehreren Minuten bis hin zu ein paar Sekunden. Die bearbeiteten Sequenzen wurden erneut transformiert, bis ein Netzwerk entstand, das die großen Formentscheidungen bestimmt hat.

Die verschiedenen Teile dieses Stücks begrenzen sich selbst auf gewisse Bereiche des Netzwerks. Mit jedem Abschnitt wächst die räumliche Komplexität. Anfangs gibt es nur statische Raumpositionen, dann erscheinen langsame Linien, die in Relation zu festen Punkten wahrgenommen werden. Anschließend beginnen immer mehr Punkte, ihre Positionen zu tauschen. Gegen Ende folgt eine Reihe von Abschnitten, die aus der Transformation von Schichten aus vorangegangenen Teilen hervorgegangen sind, und in denen die langsamen Linien erneut zu hören sind.

Crosstalk ist ein Auftragswerk des Fonds voor de Scheppende Toonkunst und wurde für das WFS-System der Game of Life Foundation komponiert. Die Umsetzung für die Wiedergabe auf dem TU-WFS-System programmierte Hans-Joachim Mond.

Von Mono zum Wellenfeld II

- Gilles Gobeil** *Castalie*
2008 | Akusmonium + Klangdom + WFS | 10'30
- Walter Ruttmann** *Weekend*
1929/30 | Mono | 10'50
- Ivo Malec** *Cloches, proches et lointaines, À Wagner* aus *Week-end*
1982 | Stereo | 13'
- Trevor Wishart** *Vox-5. La voix de Shiva*
1986' | 4-Kanal | 6'
- John Chowning** *Turenas*
1972 | 4-Kanal | 12'33
- Mark Applebaum** *Pre-Composition*
2003 | 8-Kanal | 13'27
- Johannes S. Siermanns** *horizon t*
2008 | UA | Auftragswerk Inventionen | WFS | 21'

Moderation: Björn Gottstein

Gilles Gobeil |
Castalie | 2008

Frei nach dem Roman *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse.

Um den 60. Geburtstag der Geburt der Musique Concrète hervorzuheben, habe ich mich entschlossen, nichts außer konkreten Klangquellen zu verwenden, die nur wenig oder gar nicht bearbeitet werden, um dem Geist ihres Ursprungs so treu wie möglich zu bleiben.

Walter Ruttmann

Weekend

1929/30

Weekend ist eine Pionierleistung aus den frühen Tagen des Rundfunks. In einer 11 Minuten 10 Sekunden langen Collage aus Worten, Musikfetzen und Klängen präsentierte der Filmmacher und Medienkünstler am 13. Juni 1930 eine avantgardistische und radikal innovative Radioarbeit: ein akustisches Bild einer Berliner Wochenende-Stadtlandschaft.

Walter Ruttmann hatte nach den Erfahrungen mit seinen Filmen *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) und *Melodie der Welt* (1929/30) ganz bewusst nach Möglichkeiten gesucht, einen Hörfilm als Beitrag für das Radio zu produzieren. »Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material«, schrieb er 1929 in einem Manifest. »Dieses unendliche Material ist nun zu neuem Sinn gestaltbar nach den Gesetzen der Zeit und des Raums. Denn nicht nur Rhythmus und Dynamik werden dem Gestaltungswillen dieser neuen Hörkunst dienen, sondern auch der Raum mit der ganzen Skala der durch ihn bedingten Klangverschiedenheiten. Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst – neu nach ihren Mitteln und nach ihrer Wirkung.« Das Original von *Weekend* galt lange als verschollen. Eine Kopie wurde erst 1978 in New York wiederentdeckt.

Bernhard Jugel

Ivo Malec

Week-end

1982

III. *Cloches, proches et lointaines*

IV: *A Wagner*

Die vollständige Fassung von *Week-end* für Synthesizer und Tonband besteht aus vier Teilen, von denen der dritte und vierte, die eine eigenständige Einheit bilden, hier präsentiert werden. *Cloches, proches et lointaines* (»Glocken, nah und fern«) taucht in die mehrdeutige, seltsame, brütende und manchmal traurige Atmosphäre mancher verschlossener Sonntagnachmittage ein. In *A Wagner* sind es Wellen gewaltiger, schwerer Klänge, komplexe Schichten verschleierter Obertöne, eine Exaltation »majestätischer Klänge«. Eine solche Überfülle kann nur zu einem Ziel führen: einer Pause. Die tritt tatsächlich brutal ein während der letzten zwei Minuten, wenn die Musik in ihre andere schwarze und unterirdische Dimension kippt. Dann wird man verstehen, warum dieser Satz eine bescheidene Verneigung ist vor dem, dessen Musik mir immer eine Quelle der Inspiration und des profunden Staunens sein wird.

Trevor Wishart

Vox-5. La voix de Shiva

1986

Aus poetischer Sicht beschäftigt sich der *Vox*-Zyklus mit der Entstehung und dem Zerfall der menschlichen Kultur und ihrem spirituellen Charakter. Der poetische Gehalt des Zyklus wurde wesentlich vom Mythos Shivas beeinflusst, nutzt aber im Verlauf der sechs Sätze auch viele andere Inspirationsquellen.

Vox-5 ist der vorletzte Satz des Werks und ist das einzige vollkommen elektroakustische Stück der *Vox*-Reihe. Es zeichnet das Bild einer einzigen Superstimme, die im vorderen Zentrum der Bühne positioniert ist und deren Äußerungen sich in natürliche Ereignisse verwandelt ... der Klang einer Menschenmenge, von Glocken, Bienen und anderen Kreaturen sowie weniger spezifischen Klangeignisse ... Poetische Bilder der Entstehung und Zerstörung der Welt sind alle in dieser alles umfassenden stimmlichen Äußerung enthalten (der Stimme Shivas). Das Stück nutzt die Möglichkeiten der Klangverräumlichung, sodass es scheint, als würden die natürli-

chen Ereignisse aus dem Mund im vorderen Zentrum der Bühne herausgeschleudert, um um den Aufführungsort zu kreisen, sich zu zerstreuen, um sich für den Anfang einer neuen Silbe wieder im vorderen Zentrum der Bühne einzufinden. *Vox 5* ist ein Auftragswerk des IRCAM.

John Chowning

Turenas

| 1972

Wenn ich einen Summer an eine Schnur binde und ihn über meinem Kopf kreisen lasse, nehme ich den Doppler-Effekt nicht wahr. Und zwar, weil sich meine Position zum Objekt nicht verändert: der Radius bleibt konstant. Aber du, der Zuhörer, der du in der Nähe der Umlaufbahn des Summers stehst, nimmst den Doppler-Effekt deutlich wahr. Die Frequenz steigt, wenn der Klang auf dich zukommt, und sie fällt, wenn er sich entfernt. Ich habe also ein Programm geschrieben, das Distanz, Winkel und Geschwindigkeit des Klangs so berücksichtigt, dass der Komponist es gestisch verwenden kann. Der Komponist kann einen geometrischen Klangpfad im zwei- und im dreidimensionalen Raum festlegen. In *Turenas* habe ich dieses Programm ausgiebig genutzt. Ich habe das Stück im Frühjahr 1972 beendet. Die Arbeit am Stück hat aber einige Jahre gedauert. Ich habe sehr lange an den Raum-Manipulations-Programmen gearbeitet, die in *Turenas* extensiv zum Einsatz kommen. John Chowning im Gespräch mit Curtis Roads.

Mark Applebaum

Pre-Composition

| 2008

Die einzige Klangquelle ist meine Stimme ... oder Stimmen. Meine Musik entsteht als Ergebnis von Unterhaltungen in meinem Kopf. Ganz ehrlich, die Stimmen, die ich höre, sind nicht meine eigenen. Sie sind die kultivierte Weisheit meiner Kollegen, Mentoren, Kritiker, Freunde und Verwandten. Ich nehme an, dass sich jede Originalität – oder zumindest ›Einzigartigkeit‹ – in meiner Musik sich daraus ableitet, wie ich vorsichtig und bewusst diesen ›Ältestenrat‹ kultiviere. Ich habe einen vorsätzlichen Umschaltmechanismus, der es mir erlaubt, bestimmte Ratsmitglieder einzuladen, wenn ich sie anrufe, und sie dann wieder fortzuschicken. Es gibt Augenblicke im Kompositionsprozess, in denen ich mir von Roger Reynaulds geistig in den Hintern treten lassen muss, als säße ich in seinem Unterricht, dann wieder will ich wissen, was meine Mutter denkt. Es ist pervers und hat wahrscheinlich unangenehme Folgen für meinen Gesundheitszustand, aber so komponiere ich.

Diese Idee, gepaart mit meiner Erfahrung mit viel gut gemeinter, aber irreführender, fader, nervtötender, Klischee-hafter oder einfach nur dummer elektronischer Musik (einige davon meine eigene), schufen die acht Charaktere aus *Pre-Composition*. Obschon der dem geistigen Gespräch zugrunde liegende Mechanismus passend ist, ist das Stück witzig, ironisch, ein bisschen sarkastisch, selbstironisch und satirisch.

Seit etwa einem Jahr beschäftigt sich Johannes S. Sistermanns mit dem Phänomen des Klangrands und des Hörrands, denen er in seinem im Elektronischen Studio der TU Berlin unter Einsatz der Wellenfeld-Synthese realisierten Stück *horizon t* erstmals nachgeht.

1

Das Nahe ist der immer wieder momentan aufbrausende Wind, eine vorüber summende Fliege, Stimmen kreisender Vögel, Insekten, dann wieder löst sich Windrauschen auf in weites Rauschen des Raumes. Auto, Motorrad, das Heran-, Vorüber- und Wegfahren braucht Minuten. Der Wind trommelt auf der Mikrofon-Membran.

Flächige Weiten, punktuelle Impulse haben wenig Resonanz
mehr offener Raum, uferloses Verklingen
nichts wird mehr fokussiert gehört

der offene Raum saugt alles auf
scheint jeden Klang zu dehnen

Klangränder zerfließen
sanftes Überlappen akustischer Übergangsräume

jeder Klang hat seinen Rand
jeder Klang zerfranst

führt zum Hörrand

leeres Nichts

gedehnte Landschaft

horizontaler Horizont. Australisches Outback.

2 *260m über der Erde*

vertikaler Horizont

der Horizont unter mir

eingebildet, Horizont über Horizont

Fülle schlägt Leere

gedrängter Stadtraum

höre ich dem Horizont zu

oder greift er nach mir? Manhattan, Top of the Rocks

3 Hörrand gleich Klangrand?

4 Im Klangfeld: Lautsprecher - Raum (WFS) : magnetische Horizonte

Horizont Lagen, schwanken, doppelten, gleichen Horizont wieder einblenden

dann: mittig leeren, und weiten, weit hinaus komponieren über 100m jenseits der (WFS)

Lautsprecherhängung im Raum Repräsentationslinie Lautsprecher überkommen

5

entscheidend jetzt: die Aufnahmekomposition:

*denn der kompositorische Prozess beginnt mit der Auswahl,
dem Hören auf den Klang des Ortes*

und der aufgenommenen Hördistanz zwischen Ohr/Mikrofon und Impuls.

6 Zur Aufnahmekomposition addieren sich in der Studiokomposition dann noch die komponierten KlangDistanzen und RaumPositionen im Feld der WFS.

José Iges *La Ciudad Resonante*

für Sprecher, Live-Elektronik und Video | 1999 | 45'

José Iges Stimme, Live-Elektronik, Klangregie
Concha Jerez Videos, Aktionen
Pedro López Live-Elektronik

La Ciudad Resonante (Die widerhallende Stadt) setzt ein Stück von 1988 fort. Wie die Vorgängerkomposition vereint es Klänge verschiedener Städte wie Barcelona, Benares, Köln, Madrid, Mexiko City und Paris. Die Klंगाufnahmen bilden den Hintergrund für Live-Elektronik und Stimme. In dieser Version kommt noch Video als visuelle Ebene der Komposition hinzu. Die Kameraperspektive zeichnet Details und lenkt in ihrer neugierigen und legeren Sichtweise den Blick auf kleine Dinge. Genau wie die Klंगाufnahmen fangen auch die Videos die flüchtigen Details ein, auf eine Kunst des Ungenauen und Unschaffen verweisend: auf die instabile Wirklichkeit, die uns umgibt, auf die Krise der Dokumentation.



**ECMCT-Workshop
Diskussion, Aufführungen**

Konzert der
Studenten des ECMCT
European Course for Musical Composition and Technologies
www.ecmct.eu.org

**Savannah Agger, Aaron Einbond,
Alireza Farhang, Chelsea Leventhal,
Oliver Rappoport** Video: Ángel Raposo

Gespielt von ensemble mosaik
Martin Losert Saxophon
Noam Yogev Horn
Ernst Surberg Klavier
Karen Lorenz Viola
Bettina Junge Flöte

Ludger Brümmer ›Zirkonium‹, eine Raumklangsteuerungssoftware,
demonstriert am Beispiel des Werkes *Glasharfe*

Hans Tutschku Bemerkungen zu *Zwei Räume*
(UA am 3.8. 18 h, siehe Seite 69)

Daniel Teruggi Das ›Akusmonium‹ der INA-GRM

Fernando López-Lezcano Präsentation einer neuen Version
seines Werkes *iCEsCcRrEeAaMm*
unter Verwendung von Ambiophonie höherer Ordnung
und anderer Spatialisierungstechniken.

Leitung: Fernando López-Lezcano

Eine Glasharfe ist ein Instrument, auf dem Klänge durch Anstreichen oder Anschlagen von chromatisch gestimmten Gläsern erzeugt werden. Glas-Geräusche nehmen in der akusmatischen Musik eine zentrale Stellung ein, da sich ihr Timbre während des Erklings vom Geräusch bis hin zu einem definierbaren Ton wandelt. Dabei reichen die Klänge von gestrichenen über angeschlagenen Klanggesten bis hin zum eindeutigen Geräusch von zerbrechendem Glas. In der Komposition *Glasharfe* wird mit diesen unterschiedlichen Qualitäten experimentiert. Innerhalb dichter, durch algorithmische Techniken erzeugten Strukturen kann sich die Klingeigenschaft erheblich verändern. Diese Veränderungsgrade reichen an manchen Stellen sogar bis zu Metall- oder Holzklängen, obwohl es sich nur um Transpositionen der ursprünglichen Glasklänge handelt. Neben den mit Glas erzeugten Tönen sind auch Klavier- und Celestaklänge zu hören, beide können als »glasklar« beschrieben werden.

Neben der Klangfarbe spielt auch die Struktur eine entscheidende Rolle. Diese entsteht durch die rhythmische oder Tonhöhen-Verteilung der Klangpartikel. Zusätzlich dazu werden den Klangpartikeln räumliche Informationen zugewiesen. Dieses Werk wurde vollständig im hochauflösenden 192KHz Verfahren hergestellt. Schon bei der Aufnahme der Klänge wurden spezielle Hochfrequenzmikrofone verwendet. Zusätzlich bietet diese hohe Auflösung den Vorteil, dass man die Klänge ohne den Verlust von Obertönen rauf- und runtertransponieren kann.

Die Version des heutigen Abends ist eine neue Abmischung, die speziell für den Berliner Klangdom angefertigt wurde. *Glasharfe* ist ein Auftragswerk des französischen Ministeriums für Kultur und wurde am 25. März 2006 im Salle Olivier Messiaen von Radio France vom INA-GRM Paris uraufgeführt.

Fernando López-Lezcano*iICeScCRReEaAmM*

1999/2004

wurde zuerst 1999 als quadrofones Werk komponiert (damals schienen 4 Kanäle noch »viel« zu sein!). Eher als eine Art »beta-version« wegen verschiedenster Bugs in der Programmierung wahrgenommen, widmete sich der Komponist im Jahre 2004 erneut diesem Werk unter Verwendung höherer Bit-Auflösung, höherer Abtastfrequenz und besserer Hallalgorithmen, aber weiterhin nur mit pegelabhängigen Panningfunktionen für das nun 8-kanalige Raumklangwerk. Die heute dargebotene dritte Version aus dem Jahre 2008 wurde erneut gerendert unter Verwendung von Ambiophonie höherer Ordnung und anderer Techniken zur Verräumlichung auf weit mehr als 8 Lautsprecher. Das Stück wurde in seiner digitalen Domäne komplett mit Bill Schottstaedt's Synthesprache Common Lisp Music (CLM) komponiert. Noch viele andere einschlägige Softwareinstrumente sowie einige Alltagsgeräusche nahmen ihren Weg in den Bitstream der Realisierung.

Der Titel *iICeScCRReEaAmM* bezieht sich auf die Klangquellen, die mehrheitlich in diesem Stück verwendet werden, nämlich das Gekreische und viele andere Lautäußerungen von Chris Chafe's Kindern (alle sind inzwischen erwachsen!), die der Autor 1993 in all ihrer kühlen und umwerfenden Schönheit digital aufgezeichnet hatte. Diese Samples führte er dem »grani« zu, einem Granular-Programm, und einem Unitgenerator »dlocsig« für die Spatialisierung (beide Programme vom Autor entwickelt). »Icecream war schließlich auch die Belohnung für die Kinder (und mich) nach der Aufnahmesitzung!«

GRM & friends

- Horacio Vaggione** *Arenas*
2007 | 20'
- Wilfried Jentsch** *Dream of B*
2007 | 15'
- Denis Smalley** *Pentes*
1974 | 12'30
- Jean-Claude Risset** *Sud*
1985 | 24'
- Pierre Henry** *Labyrinthe!*
Ausschnitte | 2003 | 25'
- Hans Tutschku** *Zwei Räume*
2008 | UA | 20'

Horacio Vaggione |
Arenas | 2007

Arenas: das spanische Wort bedeutet Sand (im Plural). Wir finden in diesem Stück Klangereignisse (Figuren und Texturen), die unterschiedliche Granulationsgrade aufweisen. Diese Granulate verschiedener Größe bilden diverse Schichten, Perspektiven, Fenster, bisweilen sehr kleine Figuren. Andere verdichten sich zu größeren Brocken. Sand erscheint als ein sehr solides Material. Es trägt sehr dichte (aber vergängliche) Klangaggregate, die sich in einem Netzwerk zwischen Nähe und Ferne, zwischen Flächigkeit und Unruhe bewegen.

Das Stück ist Francis Dhomont gewidmet. Die ersten vier Minuten sind die transformierte Reprise eines kleinen Stücks, das ich zu seinem 80. Geburtstag komponiert habe. Es war Teil des Gemeinschaftswerks *Une guirlande pour Francis Dhomont*, das 2006 in Brüssel auf Initiative von Annette Vande Gorne uraufgeführt wurde. *Arenas* ist die Fortsetzung dieser Hommage.

Wilfried Jentzsch*Dream of B*

2007

Die Grundlage dieser Komposition bilden Ausschnitte aus Aufnahmen, die ich während einer Reise nach Java und Bali gemacht habe. Das Material wurde anschließend mit verschiedenen Methoden der Klangsynthese bearbeitet. Die Verbindung zwischen Gamelan und Musique Concrète bestimmt die Klangfarbe. In der indonesischen Musik spielt der Gong ›Agung‹ eine zentrale Rolle. Dieser Gong wurde zum Kern meines kompositorischen Konzepts, da er alle Qualitäten wie etwa harmonische und inharmonische Spektren sowie Geräusche in sich vereint. Davon ausgehend wurde die Gesamtform des Stücks entwickelt.

Ästhetisch betrachtet könnte man sagen, dass die Klangsynthese wie ein Filter eingesetzt wird, um ein anderes Licht auf diese Klangwelt zu werfen. Die echte Welt des ›Ethnos‹. *Dream of B* ist ein Auftragswerk von GRM.

Denis Smalley*Pentes*

1974

Pentes (Gefälle / Neigungen) entfaltet sich in zwei parallele Richtungen. Die erste führt zu einem kontinuierlichen Klang, die zweite beginnt mit Klängen undefinierter Tonhöhe und führt zu definierten Tonhöhen. Ein Dauern-Gefälle beginnt mit verkürzten Klängen und führt zu einer fünfminütigen Pause. Ein spektralharmonisches Gefälle beginnt mit einer Textur in mittlerer Lage und dehnt sich auf hohe und tiefe Register aus, während es von Punkten in Linien übergeht. Die variablen, fixierten und sich verstärkenden Massen entwickeln sich indessen hin zu einer traditionellen Harmonie und zu zwei Elementen der traditionellen Musik: der Pause und der pentatonischen Melodie.

Innerhalb dieser größeren Gefälle weist nahezu jedes Objekt oder jede Objektkonfiguration die diagonale Form des Gefälles auf. Letztlich kann man in den Klängen dieses Werks auch eine Reihe anekdotischer Bedeutungen entdecken, die mit dem Begriff des Gefälles zusammenhängen.

Das Stück wurde größtenteils aus transformierten Instrumentalklängen realisiert. Die einzige wiedererkennbare Klangquelle entstammt einer traditionellen Melodie, die von ›Northumbrian pipes‹ (Dudelsäcke aus dem Nordosten Englands) gespielt wird. *Pentes* ist ein Auftragswerk von GRM und wurde auch in den GRM Studios realisiert.

Jean-Claude Risset*Sud*

1985

Sud basiert vor allem auf Klängen, die in den Calanques in der Nähe von Marseille aufgenommen und im GRM-Studio digital weiter verarbeitet wurden.

Das Stück ist eine Klangfotographie, um François-Bernard Mâche's Begriff der ›Phonographie‹ zu zitieren. Es verwendet eine kleine Anzahl von Klangsequenzen – Meeresaufnahmen, Aufnahmen von Insekten, Vögeln, Holz und metallenen Chimes, kurze, auf dem Klavier gespielte oder Computer generierte ›Gesten‹ - die ich – auf dem Wege über verschiedenste elektronische Bearbeitungen - vervielfältigt habe.

Analog zu Cézannes Absicht, »weibliche Kurven und die Schultern der Hügel miteinander zu vermählen«, erlaubte mir die Hybrid-Synthese, Chimären zu erzeugen: Klänge von Vögeln und Metall, von Holz und Meer zu Mischformen zu verbinden. Ich habe dieses Verfahren vor allem dazu genutzt, Energieprofile und Energieflüsse zu übertragen. Der Puls von Meeresklangauf-

nahmen wurde auf diese Weise auch auf andere Klänge übertragen. Ebenso werden Wellen oder sich ausbreitende Klänge von ihrer Beziehung zum Meer gelöst. Die vielfältigen, mit dem Computer produzierten Klänge können auf einem Diagramm lokalisiert werden, das einem Familienstammbaum gleicht: ihr Layout bringt verschiedene rhythmische Schichten ins Spiel und erzeugt eine Art ›Logik des Fließens‹.

Sud ist ein Auftragswerk des französischen Ministeriums für Kultur.

Pierre Henry

Labyrinthe!

Ausschnitte | 2003

Eine Klangexpedition in 10 Teilen

Versenkung, Kreisrunder Abgrund, Heimlicher Kern, Schwerelosigkeit, Eingeweide, Sonnenofen, Risse, Inneres Meer, Eruption, Aufstieg.

Labyrinth! Das Licht der Dunkelheit. Die perfekte andere Seite. Differenz und Wiederholung. Gekreuzte Klänge. Gekreuzte, versteckte, übereinstimmende, beginnende, in die Falle gelockte Linien. Die Entsprechungen zwischen dem Schreiben und den Wegen der Realität. Eine Sprache, die unablässig Klänge und Dinge zu Tage fördert. Gold des Geistes. Fortwährende Geburten. Eine wunderbare Geräusch-Werkstatt, in der einige GRM-Klänge gegen die Fenster einer Geisterbahn prallen. Eine Spirale in einem imaginären knöchernen Schmelztiegel. Gigantisches Geschrei und Atemgeräusche. Eine geheime Zeremonie des großen Kreises tief im Inneren der Erde. Ein magnetischer Aufzug.

Ein Gemeinschaftswerk über Entfernungen hinweg. Die Klangmomente der GRM erreichten mich als eine Reihe von Spiegelbildern, als ›Elitetruppen‹, zugesandt von sieben Komponistenkollegen. In der Reihenfolge ihrer unterirdischen Auftritte: Donato, Geslin, Gayou, Losa, Zanési, Teruggi, Dao. Daraus entsteht eine labyrinthische Form, konzentrisch angelegt und sorgfältig ineinander verschränkt.

Labyrinthe! ist ein Auftragswerk von Radio France und wurde auch dort uraufgeführt.

Hans Tutschku

Zwei Räume

2008

Zwei Räume treffen aufeinander. Der umschließende Raum geht über die Grenzen des physikalischen Ortes hinaus, der eingeschlossene Raum entwickelt individuelle Stimmen.

Zwei Räume wurde für die Kombination des Wellenfeldsystems in der TU und das zusätzlich installierte Akusmonium komponiert.

Carlos Roqué Alsina

Geboren 1941 in Buenos Aires. Dort studierte er Klavier und Musiktheorie, später autodidaktisch Komposition. Er war gleichermaßen als Pianist wie auch als Komponist auf vielen Bühnen zu hören. Seit 1978 konzentriert er sich hauptsächlich auf Lehrtätigkeiten und seine Kompositionen. Er ist seit 2003 auch künstlerischer Leiter des Ensembles MusicAvanti in Paris. Seine kompositorische Tätigkeit umfasst mehr als 110 Werke, darunter viele Auftrags- und Orchesterwerke. Carlos Roqué Alsina war von 1964–1966 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.
<http://carlostroquealsina.free.fr/>

George Aperghis

Geboren 1945 in Athen, lebt seit 1963 in Paris. Er bildete sich weitgehend autodidaktisch als Maler und Komponist aus. 1971 erschien mit *La Tragique histoire du nécromancien Hieronimoet de son miroir* sein erstes Werk für Musiktheater, dessen profiliertester Vertreter er in Frankreich wurde. 1976 gründete er die Theatergruppe Atelier Théâtre et Musique (ATEM) in Bagnolet (seit 1991 Théâtre des Amandiers de Nanterre). Daneben komponierte Aperghis weitere Opern, Kammermusikalische Werke und Orchesterstücke. Für das Oratorium *Die Hamletmaschine* und *Machinations* erhielt er den Großen Preis der Französischen Komponistengesellschaft.
www.aperghis.com/

Mark Applebaum

wurde 1967 in Chicago geboren. Er studierte bei Brian Ferneyhough in San Diego und lehrt heute als Associate Professor für Komposition und Theorie an der Stanford University. Applebaum komponiert traditionell besetzte Werke, baut aber auch elektroakustische Instrumente, die in erster Linie aus »Abfall« und Fundstücken bestehen, die er sowohl im kompositorischen als auch im improvisatorischen Zusammenhang einsetzt.
www.markapplebaum.com

Ancuza Aprodu

Ancuza Aprodu, französische Pianistin in Tirgu-Jiu (Rumänien) geboren, tritt als Solistin international mit einem umfangreichen Repertoire von barocker bis zeitgenössischer Musik auf. Sie führt zahlreiche Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten auf. Außerdem ist sie Mitglied in mehreren Ensembles und leitet die Sammlung »zeitgenössisches

Klavier« bei der Edition Jobert. Neben Konzerten mit klassischer und neuer Musik in Begleitung verschiedener Ensembles oder Orchester, wurden zahlreiche internationale TV- und Rundfunkproduktionen mit ihrer Teilnahme realisiert.
www.ancuzaaproducto.com

Sam Auinger (0+A, stadtmusik)

Geboren in Linz, Österreich, lebt und arbeitet als Komponist in Linz und Berlin. Seit den frühen 1980er Jahren intensive Beschäftigung mit Fragen der Komposition, der Computermusik, des Sounddesigns und der Psychoakustik. Gemeinsam mit Bruce Odland gründet er 1989 0+A, dessen zentrales Thema »Hearing Perspective« ist. Regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Bassisten und Komponisten Hannes Strobl (tamtam), mit der Choreografin Marguerite Donlon sowie mit dem Komponisten Claas Willeke. Nach mehreren gemeinsamen Projekten gründeten Sam Auinger, Dietmar Offenhuber und Hannes Strobl 2005 die Künstlergruppe stadtmusik. Sam Auinger hat zahlreiche Preise und Stipendien erhalten und war 1997 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.
www.samauinger.de

François Bayle

wurde 1932 in Tamatave, Madagaskar, geboren, und verbrachte dort und in Comoros die ersten 14 Jahre seines Lebens. Dann siedelte er nach Paris um und erlernte autodidaktisch Komposition. 1958–1960 schloss sich François Bayle der Groupe de Recherches Musicales (GRM) an. 1966 wurde er zum Leiter der GRM ernannt, welche 1997 Teil des Institut National de l'Audiovisuel (INA) wurde, und dessen Leitung (INA-GRM) er bis 1997 inne hatte. François Bayle initiierte die Konzeption des Akusmoniums (1974), ebenso die Einrichtung der Collection INA-GRM, einer Sammlung von Schallplatten und CDs; er organisierte Konzerte und Radiosendungen, und unterstützte die Entwicklung neuer Audiotechnologien (SYSTEM, GRM-Tools, Midi-Wandler, Acousmographie). 1992 gründete er die Acousmathèque. Mittlerweile umfasst diese »akustische Bibliothek« über 2000 nach 1948 entstandene Werke.
www.magison.org/

Martin Bedard

erwarb seinen Master-Abschluss mit Auszeichnung in elektroakustischer Komposition am Conservatoire de musique de Montréal. Sein reges Interesse an

Sprache in Film und Klangkultur sollte ihm vielfältige neue Wege zur Erschließung zukünftiger Projekte eröffnen. Er ist zurzeit Lektor an der Université de Montréal und schreibt dort unter dem Komponisten Robert Normandeau seine Doktorarbeit in elektroakustischer Komposition. Zudem lehrt er am Conservatoire de musique de Montréal Elektroakustische Komposition.

www.electrocd.com/en/bio/bedard_ma/

Burkhard Beins

Geboren 1964, lebt in Berlin. Er ist als Komponist und Schlagzeuger auf vielen internationalen Festivals und Veranstaltungen in Europa und Nordamerika mit experimenteller Musik zu hören. Er ist Mitglied diverser Ensembles wie Perlonex, Activity Center, The Sealed Knot, Polwechsel, Trio Sowari, Phosphor und arbeitet darüber hinaus auch mit Keith Rowe, Sven-Åke Johansson, Orm Finnendahl, Charlemagne Palestine, Phil Minton u.a. zusammen.

www.burkhardbeins.de

Sebastian Berweck

Mit mehr als hundert Ur- und Erstaufführungen ist Sebastian Berweck einer der gefragtesten Pianisten für experimentelle zeitgenössische Musik bei zahlreichen Festivals. Als Spezialist für Klavier und Elektronik ist er auch gern gesehener Gast in den Studios elektronischer Musik wie CEMAT, ICEM, ZKM und anderen. Sein Projekt »DSP 63.0« ist eine fortlaufende Kollaboration mit europäischen Studios.

Seit 2000 entstanden auf seine Initiative hin eine Reihe neuer Werke für Klavier unter dem Titel *Taurus CT600*. Inzwischen gibt es über zwei Dutzend neuer Stücke, von denen eine große Anzahl ihm gewidmet ist. Sebastian Berweck lebt in Hamburg, ist Mitgründer des Verbandes für aktuelle Musik Hamburg und Mitglied von stock11.de.

www.sebastianberweck.de

Suzanne Binet-Audet

Nach ihrem Orgelstudium am Conservatoire de Montréal, begann sie am Conservatoire National Supérieur de Paris, fasziniert vom Ondes Martenot, unter dessen Erfinder Maurice Martenot, dieses Instrument zu erlernen. Sie studierte zudem unter Jeanne Loriod an der École Normale Supérieure de Paris, wo sie ihr Konzertexamen absolvierte. Sie ist mit verschiedenen Orchestern und Musikensembles in Kanada, den USA, Japan und Europa aufgetreten, unter anderem mit dem Loriod Sextet (Paris) und dem Ensemble d'ondes de Montréal, das 1976 gegründet wurde.

www.electrocd.com/en/bio/binetaudet_su/

Manuella Blackburn

1984 in London geboren, studierte elektroakustische Komposition an der Universität von Manchester, das sie mit Auszeichnung abschloss. Seit September 2006 schreibt sie an ihrer Doktorarbeit und studiert derzeit unter der Mentorenschaft von David Berezan, unterstützt von The Arts and Humanities Research Coun-

cil. Manuella Blackburn gewann bereits mit ihren Arbeiten einige Preise. Im April dieses Jahres nahm sie als Komponistin am Residenzprogramm des Miso Music Lab für Electroacoustic Composition (LEC) in Lissabon teil.

Daniel Blinkhorn

ist ein australischer Komponist und digitaler Medienkünstler, der derzeit in Sydney lebt. Seine audio- und audiovisuellen Werke werden auf zahlreichen Festivals und Veranstaltungen aufgeführt und ausgestellt. www.bookofsand.com.au

Winfried Bönig

Geboren 1959 in Bamberg, begann im Alter von 13 Jahren mit dem Orgelspiel. Er studierte von 1978 bis 1984 an der Musikhochschule in München u.a. bei Franz Lehrndorfer Orgel und bei Fritz Schieri Dirigieren. Sein Studium schloss Bönig mit Auszeichnung ab, 1984 wurde ihm das Meisterklassendiplom verliehen. 1984 bis 1998 war er Chordirektor und Organist in Memmingen, daneben lehrte er an mehreren Universitäten und Konservatorien. Seit 1998 ist Bönig Professor für Orgel und Improvisation an der Musikhochschule Köln, im Oktober 2001 wurde er zum Domorganist in Köln berufen.

André Boucourechliev

Geboren 1925 in Sofia, französischer Komponist, Pianist und Musikschriftsteller bulgarischer Herkunft. Seine ersten elektroakustischen Kompositionen wurden von der *Domain musical*, einer von Pierre Boulez gegründeten Konzertgesellschaft aufgeführt. Erstmals wurde er mit *Archipel* als Komponist bekannt, eine Folge von fünf Instrumentalwerken in unterschiedlicher Besetzung (1967–1970). Weitere Werke folgten. Daneben war Boucourechliev ein Musikschriftsteller von Rang; er verfasste Biographien von Robert Schumann (1956), Frédéric Chopin (1962), Ludwig van Beethoven (1963), Igor Stravinsky (1982) und Claude Debussy, die als Standardwerke gelten. Er starb 1997 in Paris.

www.boucourechliev.com

Pierre Boulez

Komponist serieller und elektronischer Musik, wurde 1925 in Montbrison geboren. Er studierte bei Olivier Messiaen in Paris. Nach 1945 beschäftigte sich Boulez intensiv mit der Musik Schönbergs und seiner Schule. Boulez ist einer der bedeutendsten Avantgardekomponisten und hat die Kompositionstechnik Anton von Weberns weitergeführt, indem er die serielle Technik weiterentwickelte und die Experimente auf jeden Aspekt des Klanges ausgedehnt hat.

In seiner Eigenschaft als Dirigent hat er sich außer durch die Verbreitung der neuen Musik auch als Interpret der Musik Richard Wagners hervor getan. Boulez schrieb Werke für jede Art instrumentaler und vokaler Besetzung.

Martin Brandlmayr

Perkussionist, geboren 1971 in Bad Ischl, Österreich. Er spielt in verschiedenen Bands und Projekten wie Radian, Trapist, Kapital band, Polwechsel und arbeitet mit zahlreichen anderen Künstlern zusammen. 2002 war Martin Brandlmayr Artist-in-Residence im Podewil in Berlin. 2002 und 2005 bekam er eine Anerkennung beim Prix Ars Electronica Linz.

Earle Brown

wurde 1926 in Lunenburg, Massachusetts, geboren. Er studierte Maschinenbau und Mathematik an der Northeastern University sowie Komposition, Kontrapunkt und Theorie an der Schillinger House School of Music. Seit den 1950er Jahren gehörte er zum Kreis der New York School um John Cage, wo er vor allem mit seinen abstrakten musikalischen Grafiken und variablen Formen das Konzept des »offenen Kunstwerks« entscheidend mitgeprägt hat. Earle Brown war 1970–71 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, er starb 2002 in Rye, New York.

Ludger Brümmer

Geboren 1958, absolvierte ein Musik-, Kunst- und Pädagogikstudium, bevor er bei Nicolaus A. Huber und Dirk Reith Komposition studierte. Nach Lehr- und Forschungsaufträgen u. a. in Berlin, Linz, Essen, London und Belfast, leitet er seit 2003 das Institut für Musik und Akustik am ZKM Karlsruhe. Viele seiner Werke, darunter *Ambre, lilac* (1994), *Phrenos* (1997) und *Inferno der Stille* (2000) gelten als Paradigmen einer künstlerisch-technischen Synthese. 1997 wurde er mit der »Goldenen Nica« des Prix Ars Electronica und dem Grand Prix in Bourges ausgezeichnet.
<http://icem-www.folkwang-hochschule.de/~ludi/>

Ka-ho Cheung

Geboren in Hong Kong. Ka-ho Cheung komponiert elektroakustische Musik und Theatermusik. Nach seinem Master-Abschluss in Komposition an der University of Missouri-Kansas City, USA, ist er derzeit Forschungsstudent in Manchester, Großbritannien. 2002 erhielt er einen Preis und ein Honorary Mention bei der Musica Nova in Prag und den Luigi-Russolo-Preis 2003 in Italien. Jüngste Arbeitsaufenthalte sind u. a. eine Komponistenresidenz des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin (2007) und eine Künstlerresidenz in der Galerie Titannik in Turku, Finnland (2008).
<http://kahoustic.com>

Unsk Chin

Geboren 1961 in Seoul, lebt in Berlin. Sie studierte bei György Ligeti in Hamburg. Ihr Schaffen umfasst sowohl elektronische als auch akustische Kompositionen. Ihre Musiksprache ist modern, doch frei von Doktrinärem, lyrisch, und voll kommunikativer Kraft. Sie hat ein feines Gespür für Instrumentation, Orchester-Klangfarben und einfallsreiche rhythmische Gestaltungen. Zahlreiche namhafte Interpreten spielen ihre Musik. Unsk Chin erhielt zahlreiche Preise

und Auszeichnungen, u. a. den Grawemeyer Award 2004 und den Heidelberger Künstlerinnenpreis 2007; sie ist Composer-in-Residence beim Seoul Philharmonic Orchestra von 2006 bis 2008.

Jef Chippewa

Der kanadische Komponist Jef Chippewa ist vor allem an Fragen des kulturellen Bewusstseins und der Identität interessiert, was die Verantwortung des Komponisten in Hinblick auf das kulturelle Erbe betrifft. Die Unfähigkeit des Ausdrucks oder des Verständnisses von kultureller Identität rechtfertigt seiner Meinung nach nicht das Ignorieren dieser Aspekte und entschuldigt nicht die Verneinung kultureller Aneignung. Das fordert eine Verwendung des eigenen kulturellen Erbes, aber auch das anderer Kulturen und Sub-Kulturen. Chippewas Werke werden von zahlreichen Ensembles auf diversen Festivals gespielt. 1999 gründete er das Ensemble shirling & neueweise, das sich auf die Notation Neuer Musik spezialisiert hat. Seit 2005 ist Chippewa Co-Direktor der Canadian Electroacoustic Society (CEC), der kanadischen Gesellschaft für elektroakustische Musik.
www.newmusicnotation.com

John Chowning

Geboren 1934 in Salem, New Jersey. Er studierte u. a. bei Nadia Boulanger in Paris, bevor er 1964 an der Stanford University ein Computermusik-Programm entwickelte. 1967 gelang Chowning ein entscheidender Durchbruch, als er die FM-Synthese entwickelte, die später von Yamaha im DX-7-Synthesizer vermarktet wurde. John Chowning war 1974–1975 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Thanos Chrysakis

ist Komponist, Perkussionist und Installations-Künstler. Sein musikalisches Werk umfasst neben elektronischen und instrumentalen Kompositionen auch Klanginstallationen und -environments. Seine Musik und seine Klangarbeiten erschienen auf diversen Labels und wurden auf Veranstaltungen in verschiedenen Ländern aufgeführt. Seine kompositorischen Aktivitäten umfassen die Arbeit an Aufführungs- und Aufnahmeprojekten mit Musikern wie Dario Bernal Villegas, Sebastian Lexer, Oli Mayne und anderen. Zudem leitet er seit 2006 das Plattenlabel *Aural Terrains*.

Werner Dafeldecker

Geboren 1964 in Wien, ist freischaffender Musiker und Komponist. Langjährige Klangforschungen sowie die Kreation eines persönlichen Klangkataloges stehen im Zentrum seiner kompositorischen Arbeit. »Mikroskopierung«/confinement musikalischen Materials und in weiterer Folge Klangverdichtung über formale Strukturen, die oftmals von außermusikalischen Einflüssen (Architektur, Physik, Fotografie, Film) abgeleitet bzw. inspiriert sind. Unkonventionelle Instrumentierungen und Auslotung neuer instrumentenspezifischer Spieltechniken werden parallel

zur technologischen Entwicklung mit elektronischen Formaten verknüpft. Gründungsmitglied des ensembles polwechsel (1993) und des labels durian records. Zahlreiche Festivalsauftritte, Auftragsarbeiten und Uraufführungen. 2002 war Werner Dafeldecker Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Er lebt in Wien und Berlin.

Claude Debussy

Geboren 1862 im französischen Saint-Germain-en-Laye. Er erhielt zunächst Klavierunterricht bei einer Schülerin Chopins. Ab 1873 studierte er Klavier und Komposition am Pariser Konservatorium und gewann 1884 den Rom-Preis. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Rom kehrte er nach Paris zurück, von wo er zahlreiche Reisen nach England, Russland, Holland und Italien unternahm. Neben seiner Tätigkeit als Pianist und Dirigent komponierte Debussy zahlreiche Orchesterwerke, Kammermusikwerke und Opern. Claude Debussy starb am 25. März 1918 in Paris.

Georg Dennis

Komponiert Elektroakustische Musik und ist Mitgestalter des NOVARS research centre an der University of Manchester. Derzeit schließt er sein Masterstudium in Komposition unter David Berezan und Ricardo Climent ab.

Axel Dörner

Trompete, Elektronik, Komposition. Geboren 1964 in Köln, studierte zuerst Klavier in Arnheim (Holland), danach Klavier und Trompete an der Musikhochschule Köln. Wohnt in Berlin seit 1994. Zusammenarbeit mit zahlreichen international bedeutenden Musikern in den Bereichen »improvisierte Musik«, »Neue Musik«, »Jazz« und »Elektronische Musik«. Entwickelte einen außergewöhnlichen Stil des Trompetenspiels basierend auf teilweise unüblichen, oft auch selbst neu erfundenen Spieltechniken. Konzerttourneen in Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Asien. Zahlreiche CD- und Schallplatten-Veröffentlichungen.

Franco Donatoni

Komponist, geboren 1927 in Verona. Er studierte in Mailand, Bologna und Rom und wirkte danach als Professor an den Konservatorien in Bologna und Mailand. 1965 erhielt er einen Ruf an das Konservatorium in Turin. Dem musikalischen Stil der Avantgarde seiner Zeitgenossen stand er eher fern, er orientierte sich an tonalen Formen. Sein Schaffen umfasst Werke verschiedenster Gattungen und Besetzungen, darunter ein Ballett, eine Streichersinfonie, Kammermusik und Musik für Tasteninstrumente. Franco Donatoni starb 2000 in Mailand.

Hugues Dufourt

Geboren 1943 in Lyon, studierte Komposition und Philosophie in Genf. Er prägte den Begriff der »musique spectrale« und gründete zusammen mit Gérard Grisey, Tristan Murail und Michaël Levinas das Ensemble »L'itinéraire« sowie das Collectif de Recherche

Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS). Seine Musik ist beeinflusst sowohl von Varèse als auch von Boulez, zu seinen geistigen Orientierungspunkten gehören nicht nur französische Denker, sondern auch Hegel und Adorno.

Henri Dutilleux

Geboren 1916 im französischen Angers. Noch zu seiner Schulzeit begann er Klavier, Harmonielehre und Kontrapunkt zu studieren, später dann noch Komposition und Musikgeschichte. Von 1945–1963 hatte er den Posten des Leiters der Musikproduktionen beim französischen Rundfunk ORTF inne, den er später aufgab, um sich mehr seiner eigenen Arbeit widmen zu können. 1961–1970 lehrte er Tonsatz an der École Normale de Musique in Paris, außerdem war er von 1970–1971 Gastprofessor am Pariser Konservatorium. Henri Dutilleux hat nie einer bestimmten Gruppe oder Kompositionsrichtung angehört. Er komponierte sinfonische Werke, Solokonzerte, Kammermusik und Ballettmusik, die ihm alle, seit seinem internationalen Durchbruch mit der ersten Sinfonie 1951, weltweite Anerkennung einbrachten.

ensemble mosaik

Das ensemble mosaik entstand 1997 aus einer Initiative junger Instrumentalisten und Komponisten in Berlin. Sein Interesse gilt der Vielfalt ästhetischer Konzepte und Erscheinungsformen in der zeitgenössischen Musik. Um dabei den einzelnen Werken im Sinn einer zeitgenössischen Aufführungspraxis gerecht zu werden, arbeitet das Ensemble in engem Austausch mit den Komponistinnen und Komponisten. Dabei bildet die Zusammenarbeit mit jüngeren, noch unbekannteren Künstlern einen deutlichen Schwerpunkt. Das Ensemble spielte zahlreiche Uraufführungen, darunter viele, die für das Ensemble geschrieben wurden.

www.ensemble-mosaik.de

Rolf Enström

Geboren 1951, studierte Musikwissenschaft und Philosophie. Als Komponist hat er sich vor allem mit elektronischer Musik und Multimediawerken hervorgetan, von denen viele zu Klassikern wurden, darunter *Final Curses* (1981) und *Tjådtjag & Tjådtjaggaise* (1987), für das er den Prix Italia erhielt. Er hat wiederholt Musik mit anderen Kunstformen, der bildenden Kunst und der Literatur, zusammengeführt. Enström unterrichtet elektronische Komposition an der Akademie und am EMS in Stockholm. Rolf Enström war 1991 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

www.enstrom.se/

Luc Ferrari

Geboren 1929 in Frankreich, Komponist, Hörspiel- und Filmemacher. Bedeutender Vertreter der französischen Musique Concrète. Er verband in vielen Arbeiten Elemente der Literatur mit elektroakustischer und instrumentaler Musik. Ferrari studierte in den 1940er-Jahren Klavier bei Alfred Cortot, Musik-

analyse bei Olivier Messiaen und Komposition bei Arthur Honegger. Damals lernte er die Arbeit des Komponisten Pierre Schaeffer kennen, der bereits mit Naturklängen und Geräuschen experimentierte. 1954 ging Ferrari in die USA, wo er Edgard Varèse traf. Er gründete 1958 mit Pierre Schaeffer und François-Bernard Mâche die Groupe de Recherches Musicales (GRM). Unterschiedliche künstlerische Auffassungen führten jedoch zur Trennung. Ferrari gründete daraufhin das eigene Studio La Muse en Circuit und arbeitete dort am Konzept einer »anekdotischen Musik«. Ferrari komponierte neben seinen elektroakustischen Werken ein umfangreiches Œuvre der Instrumentalmusik. Luc Ferrari war 1991 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Er starb 2005 in Arezzo. www.lucferrari.org/

Christine Fischer

Geboren 1961, ist Intendantin von Musik der Jahrhunderte Stuttgart, mitverantwortlich für die Festivals ECLAT und DER SOMMER IN STUTTGART, Managerin der Neuen Vocalsolisten und Künstlerische Leiterin von Netzwerk Süd im Rahmen des Netzwerk Neue Musik. Sie lebt in Berlin und Stuttgart. www.mdjstuttgart.de/christine_fischer/

Javier Alejandro Garavaglia

Geboren 1960 in Buenos Aires (Argentinien), ist Komponist und Bratschenspieler. Seit 2003 Kursleiter des BA Music technology (Sound for Media) an der London Metropolitan University. Führung der Studios an derselben Institution. 1999–2008 Associate Director des Florida Electroacoustic Music Festival der University of Florida, 1997–2003 Dozent am ICEM der Folkwang Hochschule Essen. Seine Kompositionen umfassen Soloinstrumente, große Besetzungen und die Arbeit mit elektronischen Medien zusammen mit traditionellen Instrumenten und wurden in Europa, Asien und Amerika aufgeführt.

Gilles Gobeil

wurde 1954 in Sorel, Québec, geboren. Er studierte Komposition an der Université de Montréal und arbeitet seit mehr als zwanzig Jahren als Komponist elektroakustischer Musik. Seine Werke wurden auf internationalen Festivals aufgeführt, unter anderem beim Ars Electronica Festival 1995 in Linz, und gewannen zahlreiche Preise, wie z.B. 1999 beim Wettbewerb in Bourges, Frankreich und 2001 in São Paulo, Brasilien. Er ist Mitglied der Canadian Electroacoustic Community (CEC), des Canadian Music Center und Mitbegründer der Konzertorganisation Réseaux des Arts Médiatiques. Gilles Gobeil lebt und arbeitet in Montréal und ist derzeit Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. www.electrocd.com/bio.e/gobeil_gi.html

Karel Goeyvaerts

Geboren 1923 in Antwerpen, studierte am Konservatorium in Amsterdam und am Pariser Conservatoire u.a. bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Im

Sommer 1951 schloss er beim Besuch der Darmstädter Ferienkurse Freundschaft mit Stockhausen. Seine dort von Stockhausen und ihm uraufgeführte *Sonate für 2 Klaviere* leitete den Durchbruch der punktuellen Musik ein. Nach einer Reihe von viel versprechenden, seriellen Werken, darunter die elektronischen Arbeiten mit *doden tonen* (1952) und *met zuivere tonen* (1953), zog er sich 1957 aus dem internationalen Musikleben zurück, arbeitete als Übersetzer und als Redakteur. Ab 1984 widmete sich Goeyvaerts seinem als multimediales Opus magnum angelegten Musiktheater-Projekt *Aquarius*. Karel Goeyvaerts starb 1993 in Antwerpen.

Annette Vande Gorne

Geboren 1946 in Charleroi, Belgien, studierte klassische Musik (Klavier, Musikgeschichte, Harmonielehre, Harmoniepraxis, Chordirektion, etc.) und Instrumentalkomposition in Mons und Brüssel, später in Paris elektroakustische Komposition. Ihre überwiegend akusmatischen Werke werden in vielen europäischen Ländern, sowie Kanada und Südamerika gespielt. Augenblicklich liegt der Schwerpunkt ihrer Musik auf den klingenden Energien der Natur. Sie nimmt natürliche Klänge und bearbeitet diese im Studio, um eine abstrakte, expressive und nicht-anekdotische Musiksprache zu schaffen. Die Beziehung zwischen Text und Musik ist ein weiteres Thema, deren Erforschung sie sich häufig widmet. Des Weiteren arbeitet sie zusammen mit dem Dichter Werner Lambersy an der akusmatischen Oper *Yawar Fiesta*.

Björn Gottstein

Geboren 1967 in Aachen, absolvierte er zunächst eine Buchhändlerlehre, bevor er Musikwissenschaft, Germanistik und Volkswirtschaft in Köln studierte. Als freier Journalist, Musikkritiker und Moderator arbeitet er u. a. für den Westdeutschen Rundfunk, für den er seit 2001 regelmäßig die Sendungen Studio elektronische Musik und Studio neue Musik moderiert. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören die Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts, Theorie und Praxis der musikalischen Notation, die experimentelle Musik und die freie Improvisation, vor allem aber die Geschichte der elektronischen Musik, ihre Entstehungshintergründe, ihre Ideologie und ihre Institutionen, Fragen des Sounddesigns und aktuelle Schnittstellen zwischen der Avantgarde und der Popkultur. Björn Gottstein lebt in Berlin.

Kata Hajnal (VOXNOVA)

Die Koloratursopranistin Kata Hajnal wurde in Ungarn geboren. Sie studierte in Budapest am Continuo Konservatorium Budapest und am California Institute of Arts. Hajnal gab ihr erstes Konzert als Solistin im Alter von 16 Jahren (Britten *Ceremony of Carol*). Zehn Jahre lang war sie Mitglied und Solistin der Budapester Akademischen Chorgesellschaft. 2002 konzertierte sie mehrmals mit dem Scala Staggione Theater in Deutschland. Ihre erste CD *Megkiseret a mult* erschien 2003.

Hanna Hartman

Geboren 1961 in Schweden, lebt und arbeitet in Berlin. Studium der Theater- und Literaturwissenschaft an den Universitäten Uppsala und Stockholm sowie Radio und Interactive Media am Dramtiska Institutet und Elektroakustische Musik am EMS in Stockholm. Sie erhielt u.a. den Prix Europa (1998), den Karl-Sczuka-Preis (2005) sowie den Swedish Music Publishers' annual Award (2007) und ist Composer-in-Residence beim Sveriges Radio (2007/08).
www.hannahartman.de

Douglas Henderson

Geboren 1960 in Baltimore, ist Klangkünstler und Instrumentenbauer. Er bezieht in seiner Arbeit alle Aspekte des Mediums Klang ein – von elektroakustischen Kompositionen bis zu skulpturellen Arbeiten und Installationen. Er hat mit einer Vielzahl von Künstlern, darunter John Zorn, Elliott Sharp und Zeena Parkins, gearbeitet. 2001–2002 führte er den Vorsitz der Klangkunstabteilung an der School of The Museum of Fine Arts in Boston, er ist ein angesehener Toningenieur, und bekam in Großbritannien den Mercury Prize verliehen. 2007 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und lebt derzeit in Berlin.
www.douglashenderson.org/

Volker Hennes

Geboren 1976 in Bonn, lebt derzeit in Köln und arbeitet in den Bereichen elektronische und elektroakustische Musik, Soundart und -Performance. 2005 schloss er das Studium der Medienkunst bei Anthony Moore, Klaus Schöning und Peter Zimmermann an der Kunsthochschule für Medien Köln mit Auszeichnung ab. Schwerpunkt seiner derzeitigen Aktivitäten sind mehrkanalige und perspektivische Komposition sowie figurale und intendierte Miniaturen.
www.earesistible.de/

Pierre Henry

Geboren 1927 in Paris, war Mitbegründer (mit Pierre Schaeffer) der ›Groupe de Recherche de Musique Concrète‹ und des ›Club d'Essai‹ des O.R.T.F. (Office de Radiodiffusion-Télévision Française). Als wegweisender Medienpionier hat Pierre Henry seit den 1950er Jahren in seinen Kompositionen neue ästhetische Erfahrungsbereiche erschlossen und Genre-grenzen überschritten. 1958 gründete er in Paris sein eigenes Studio ›Apsome‹, das erste private Atelier für elektronische Musik, das seit 1990 als ›Studio Son/Ré‹ international bekannt ist. Bis heute realisiert er dort seine komplexen, elektroakustischen Kompositionen, die er in großen Lautsprecher-Anlagen wirkungsvoll zur Aufführung bringt.

Paul Hörmann (VOXNOVA)

hat mit zahlreichen Konzerten und CD-Aufnahmen weltweit Erfahrung gesammelt. Als Solist tritt er im Musiktheater und Konzerten auf. In *Die Comedian Harmonists Teil 2* war er mit dem Theater am Kurfürstendamm unterwegs und gründete vor kurzem, inspiriert von der ›legendären Boygroup der 20er und 30er Jahre‹, in Berlin das Vokalensemble ›TCHAP!‹. Seine Stimme eignet sich ganz vorzüglich für Gesangspartien, bei denen eine besonders leichte und hohe Tenorstimme gebraucht wird.

José Igés

Geboren 1951 in Madrid, ist Industrieingenieur, Doktor der Kommunikationswissenschaft, Komponist und Intermedienkünstler. Als Komponist und Live-Elektronik-Performer hat er mit etlichen Solisten und Gruppen eine Vielzahl von Konzerten gegeben. 1989 kollaborierte er erstmals mit der Künstlerin Concha Jerez in Klang- und visueller Skulptur, Performances, Radiokunstwerken und intermedialen Konzerten. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt in der Interaktion zwischen traditionellen Instrumenten und aufgenommenen Klängen und/oder Live-Elektronik, und seiner individuellen Verwendung von theatralischen und radiophonischen Sprachen.
www.joseiges.com/

Nicholas Isherwood (VOXNOVA)

Nicholas Isherwood ist heute weltweit einer der führenden Interpreten für Frühe und Zeitgenössische Musik. Er arbeitet mit zahlreichen namhaften Komponisten und Musikern zusammen und ist an vielen angesehenen Festivals und Konzerthäusern zu Gast. Sein Buch *The Techniques of Singing* wird 2008 im Bärenreiter Verlag veröffentlicht. Er war Gastprofessor bei SUNY in Buffalo, in Notre Dame und an der Ecole Normale de Musique und gibt Meisterkurse unter anderem in Stanford.
www.nicholasisherwood.com

Wilfried Jentsch

Geboren 1941 in Dresden, studierte Komposition in Berlin, Köln und Paris und promovierte im Bereich Musikästhetik. Er forschte im Bereich der digitalen Klangsynthese bei IRCAM und CEMAMU und gründete 1983 ein privates Computermusikstudio in Nürnberg. 1993 wurde er zum Leiter des Elektronischen Studios an die Musikhochschule ›Carl Maria von Weber‹ Dresden berufen. Jentsch ist Mitglied der IGNM und Gründungsmitglied der DEGEM. Seit 1995 ist er Vorsitzender der Sächsischen Gesellschaft für Neue Musik. Während eines Forschungsfreisemesters unternahm er eine zweimonatige Studienreise durch Java und Bali. Gegenstand der Forschung waren Skalen, Temperaturen und Klangfarben des Gamelan. Internationale Kompositionspreise erhielt u.a. er in Boswil, Paris, Bourges.
<http://t-m-a.de/jentsch/>

Concha Jerez

Geboren 1941 in Las Palmas, Kanarische Inseln. Lebt in Madrid. Jerez studierte Klavier und Politikwissenschaft in Madrid und arbeitet seit 1970 als freie Künstlerin. Seit 1976 beschäftigt sich Concha Jerez hauptsächlich mit Installationen. Sie hat zahlreiche Installationen, Einzelausstellungen und Performances in vielen europäischen Ländern präsentiert. Zusammen mit dem Komponisten José Iges hat sie viele Sound-Installationen, Interventionen und Performances entwickelt und realisiert. Seit 1985 hält Concha Jerez auch Vorträge, Seminare und Workshops in Museen und an Hochschulen.
<http://conchajerez.com/>

Reinhard Kager

Geboren 1954, studierte Philosophie, Soziologie und Musik an der Universität und an der Musikhochschule in Graz. Seit 1986 Universitätslektor an der Universität Graz mit dem Schwerpunkt Ästhetische Theorie. Als freier Journalist ist er für zahlreiche ARD-Rundfunkanstalten und deutschsprachige Zeitungen tätig. Von 1993 bis 2002 war er in Wien Musikkorrespondent der Feuilletonredaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Seit Juni 2002 ist er bei SWR2 in Baden-Baden Redakteur für Neue Musik/Jazz.

Ioannis Kalantzis

Geboren in Chalkida, Griechenland, studierte klassische Gitarre, Musiktheorie, Komposition und Elektroakustische Musik in Athen, später Komposition und Elektroakustische Musik in Lyon. Er hat zahlreiche Auszeichnungen und Preise erhalten. Seine Werke, darunter auch viele Auftragswerke, werden weltweit aufgeführt.
<http://ikalantzis.free.fr>

Patrick Kosk

Geboren 1951 in Helsinki, studierte im Studio für elektronische Musik an der Universität Helsinki. 1981–1991 war er als freischaffender Komponist und Sound-Designer am Experimentalstudio des finnischen Rundfunks tätig. Er war 1992 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Kosk setzt sich seit Beginn seiner Laufbahn mit elektroakustischer Musik sowohl in ausschließlich elektroakustischen Stücken als auch in Verbindung mit anderen Medien (Drama, Radiophonie, Performance, Tanz, Kurzfilm, Videokunst) auseinander. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u.a. Prix Cime 1985 (für *Nebula Prospekt*), Grand Prix de Bourges 1999 (für *IceBice*, Auftragswerk der Inventionen 1998), Varèse-Wettbewerb, Prix Italia.

Hans Peter Kuhn

Geboren 1952 in Kiel, ist Komponist und Klangkünstler und lebt in Berlin und Amino (Kyoto, Japan). 1975 bis Ende der 1990er Jahre umfangreiches Schaffen für Theaterinszenierungen, insbesondere mit Robert Wilson. Seit Anfang der 1980er Performances und Klanginstallationen, seit etwa 1987 auch Licht- und

Klanginstallationen im öffentlichen Raum und in Museen und Galerien, u.a. Centre Pompidou Paris, Museum of Fine Arts Boston, Neue Nationalgalerie Berlin. Seit 1989 Musik für Tanz, insbesondere für Sasha Waltz und Junko Wada. Zusammen mit Robert Wilson bekam er die Auszeichnung ›Goldener Löwe‹ der Biennale Venedig 1993.
www.hanspeterkuhn.com

Bernhard Leitner

Geboren 1938 in Feldkirch, Österreich, studierte zuerst Architektur in Wien, dann in Paris. Lebte von 1968 bis 1982 in New York. Wirkte zunächst als Urban Designer im Stadtplanungsamt, dann als Associate Professor an der New York University. 1982–1986 in Berlin. 1987 bis 2005 Professor für medienübergreifende Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien. 1968 beginnt Leitner, mit dem Material *Ton/Klang* Räume zu gestalten. Mehrere Jahre theoretische und praktische Untersuchungen. Ab 1979 stellt Leitner seine Ton-Raum-Objekte und Ton-Architekturen international aus. 1984 wird als erste permanente Installation im öffentlichem Raum der *Ton-Raum TU Berlin* (Hauptgebäude) realisiert. Bernhard Leitner war 1982/1983 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.
www.bernhardleitner.at/de

Pedro López

Unbestimmte Aktivität, Improvisation, akustisches und elektronisches Klangmaterial, das analysiert und auf erfundenen Instrumenten wiedergegeben wird. Computer-gestütztes Sounddesign, dessen resultierende Klänge dann auf einen Sampler gespielt werden, um im Live-Spiel verwendet zu werden. Mikrophonie und Echtzeit-Bearbeitung von elektronischen Aufnahmen mit Pedalen etc. Organisator des 1. und 2. Internationalen Festivals Improvisierter Musik ›Hurta Cordel‹. Herausgeber der Zeitschrift ›Hurly-Burly‹ für improvisierte Musik.

Fernando López-Lezcano

Geboren 1956 in Buenos Aires, erwarb dort seinen Master in Elektrotechnik und Musik. Zu Beginn seiner Arbeit in elektroakustischer Musik, baute er um 1976 sein eigenes analoges Studio und Synthesizer. Später widmete er sich der Erforschung dynamischer Klanglokalisierung und gab einen einjährigen Einführungskurs in Elektronischer Musik am Shonan-Fujisawa-Campus der Kei-Universität, Japan. Seine Musik ist auf CD erhältlich und wurde bereits in ganz Amerika, sowie in Europa und Ostasien aufgeführt. Zurzeit lehrt er als Edgard-Varèse Gastprofessor des DAAD an der TU Berlin.
<http://ccrma.stanford.edu/~nando/>

Diego Losa

Geboren 1962 in Buenos Aires, studierte in Argentinien Konzertflöte und Saxophon, sowie Harmonielehre und neue musikalische Analysetechniken. Später spezialisierte er sich auf Tontechnik und eignete

sich fachliche Kompetenzen in der Handhabung moderner Digitaltechnik an. Diego Losas Œuvre umfasst Werke für Tanz, zeitgenössischen Zirkus und Film sowie elektronische Musik. Von Zeit zu Zeit schließt er sich mit anderen Musikern für Konzerte zusammen, wo er jedoch nicht nur traditionelle südamerikanische Musik, sondern auch zeitgenössischen Jazz und elektronische Musik spielt.

Clara Maïda

Geboren 1963 in Saint-Malo, lebt in Paris. Sie studierte Psychologie und Musik und besuchte diverse Meisterkurse für Komposition. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Preise, ihre Kompositionen wurden auf zahlreichen wichtigen Festivals aufgeführt. Derzeit ist sie Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. In Berlin komponierte sie vier neue Werke für verschiedene Besetzungen. Das elektroakustische Stück *Ipsa facta* wurde im September 2007 im Kleinen Wasserspeicher uraufgeführt.

Als Grundlage von Clara Maïdas Musik dienen u.a. Schallaufzeichnungen, die sowohl in elektroakustischer Bearbeitung in die Werke eingehen als auch in Form von instrumentalen Ausarbeitungen auf der Basis minutiöser akustischer Analysen. Die Komponistin beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen unbewussten psychischen Prozessen, urbanen Räumen als Projektionen der Psyche und musikalischen Strukturen.

www.claramaida.com

Yutaka Makino

Der Künstler und Forscher Yutaka Makino arbeitet derzeit an der University of California, Santa Barbara, wo er an seiner Doktorarbeit schreibt. Seine Forschung zielt darauf ab, die historischen Präzedenzfälle elektronischer Musik mit zeitgenössischen Techniken in der Architektur zu einer neuen Materialität zu integrieren. Dies beinhaltet die Erforschung von Mikroklangsynthese, räumlicher Wahrnehmung, Formfindung, komplexer dynamischer Systeme und Klanggenese. Seine Werke wurden auf zahlreichen internationalen Festivals und Wettbewerben aufgeführt. www.yutakamakino.com

Ivo Malec

Geboren 1925 in Zagreb, lebt seit 1959 in Paris, wo er zunächst bei Olivier Messiaen studierte und sich 1960 der Groupe de Recherches Musicales um Pierre Schaeffer, den er einmal »mein einziger wahrer Lehrer« nannte, anschloss. 1961 entstand *Dahovi* als erstes einer langen Reihe von Tonbandstücken, mit denen Malec die Tradition der Musique Concrète fortsetzte. Gleichzeitig komponierte er zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke, darunter *Sigma* (1963), *Vox, Vocis, f.* (1979) und *Exempla* (1994). 1972 wurde er Professor für Komposition am Pariser Conservatoire.

Olivier Messiaen

Geboren 1908 in Avignon. Ab 1942 war er Professor am Pariser Konservatorium, Lehrer von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. Er beschäftigte sich intensiv mit den Rhythmen fernöstlicher Musikulturen und mit dem Gesang der Vögel. Mit seiner streng organisierten Klavieretüde »Mode de valeurs et d'intensités« wurde er zum Initiator der seriellen Musik. Er starb 1992 in Paris. www.oliviermessiaen.net

Franz Michel

Geboren 1967 in Frankreich, ist Konzertpianist und der 1. Solist des Orchestre National de France. Er studierte in Paris und gewann zahlreiche Wettbewerbe und Preise. Er nahm an vielen Festivals teil und ist als Pianist in den größten Konzerthäusern Frankreichs zu Gast. Neben seiner solistischen Tätigkeit führt er auch viele kammermusikalische Projekte durch.

Michael Moser

Michael Moser ist Cellospieler und Komponist, der sich intensiv mit verschiedenen Formen der zeitgenössischen Musik beschäftigt: Improvisation, Performance, Theater- und Filmmusik, Experimente mit Live-Elektronik, um sein instrumental-spezifisches Ausdrucksrepertoire zu erweitern. Michael Moser arbeitet als Solist und Kammermusiker in Europa, Japan und den USA. Sein Tätigkeitsfeld umfasst Uraufführungen, Rundfunk- und CD-Produktionen.

Auf seine Anregung hin entstanden zahlreiche Kompositionen für Violoncello solo. Er arbeitet mit namhaften Künstlern und Ensembles zusammen und nimmt an zahlreichen Festivals für zeitgenössische und improvisierte Musik teil. Michael Mosers Werkliste umfasst Arbeiten für Violoncello solo, Kammermusik und Elektronik. Er ist derzeit Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Wolfgang Musil

Lebt seit 1982 in Wien als freischaffender Künstler und Lehrbeauftragter am Institut für Elektroakustik und Experimentelle Musik. Sein Schaffen umfasst zahlreiche Konzerte, Live-Elektronik, Klanginstallationen, elektroakustische Animation, Klangdesign, Klangbilder, Klangmaschinen, Theatermusik sowie Studio- und CD-Produktionen, elektro-literarische Performances, Zusammenstellung von Tonbandstücken für Lesungen und Ausstellungen, die Arbeit am »Virtuell Audio Projekt« mit Thomas Musil, sowie die Entwicklung einer Softwarebibliothek für MAX/ISPW.

Helga de la Motte-Haber

Geboren 1938, studierte Musikwissenschaft und Psychologie. Promotion und Habilitation in Musikwissenschaft, seit 1972 Professorin für Systematische Musikwissenschaften, erst in Köln, dann an der Technischen Universität Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Musikpsychologie und Musikästhetik des 20. Jahrhunderts. Ihr besonderes Interesse gilt der Musik und ihrer Beziehung zu den anderen Künsten.

Theo Nabicht

Geboren 1963, studierte zuerst an der Berliner Musikhochschule ›Hanns Eisler‹ Saxophon, Flöte und Klavier. Von 1995 bis 1997 spezialisierte er sich und studierte Bassklarinetten (Meisterklasse) am Conservatoire de Strasbourg. Er ist langjähriges Mitglied des Kammerensemble Neue Musik Berlin, war Gast beim Klangforum Wien und dem ensemble modern, Frankfurt. Er arbeitet unter anderem als Komponist für Theater-, Tanz- und Fernsehproduktionen. In den letzten Jahren tritt Theo Nabicht immer mehr solistisch in Erscheinung.

Dabei stehen Kompositionen von zeitgenössischen Komponisten sowie eigene Werke im Vordergrund. Seit 2007 spielt Theo Nabicht die Selmer Kontrabassklarinetten von Wolfgang Stryi mit freundlicher Unterstützung von Bruno Waltersbacher.

www.nabicht.de

Sabine Neumann (VOXNOVA)

Mezzosopran, geboren und aufgewachsen in Hamburg. Gesangsstudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und an der Liszt Ferenc Academy in Budapest. Opernengagements u. a. an der Hamburgischen Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden, der Kammeroper Schloss Rheinsberg, Theater Brandenburg und Teatro Petruzzelli di Bari, Italien. Zahlreiche Konzerte und Festivalengagements im In- und Ausland und u.a. Zusammenarbeit mit den Dirigenten Herbert Blomstedt und Gerd Albrecht.

Erik Nyström

Der in London ansässige elektroakustische Komponist Erik Nyström wurde 1978 in Schweden geboren. Er erlangte seinen Bachelor of Arts in Tontechnik an der SAE in London und studierte Komposition am CCMIX (Centre de Creation Musicale Iannis Xenakis) in Paris. Zurzeit macht er an der City University in London seinen M.A. in elektroakustischer Komposition.

Künstlerische und Forschungsschwerpunkte sind u.a. Textur und Raum in elektroakustischer Musik, sowie die Erkundung von zeitgenössischem Tanz und Akusmatik. Übertragungen und Aufführungen seiner Werke fanden bisher in Frankreich und Großbritannien statt.

Bruce Odland (O+A)

Komponist, Klangtheoretiker und Klangkünstler, ist für seine groß angelegten Klanginstallationen im öffentlichen Raum bekannt, in denen er in Echtzeit städtischen Lärm in Harmonien verwandelt. In der Installation *Blue Moon* von 2004 modifizierten er und Sam Auinger (O+A) die harmonische Atmosphäre des World Financial Center Plazas in New York durch die Einbeziehung von Mond, Gezeiten, harmonische Klangröhren und Zement-Lautsprechern.

Zusammen haben sie den Klangcharakter zahlreicher öffentlicher Räume auf der ganzen Welt verändert. Er hat viele Projekte aus den Bereichen Theater, Film, Tanz, Kunst im öffentlichen Raum, Radio, sowie Festival und Museum mit seinen Ideen und seiner Dynamik bereichert. Er arbeitet derzeit an *Harmony in*

the Age of Noise, einem interdisziplinären Projekt an der Tufts University, bei dem er die psychoakustische Beschaffenheit des Universitätsgeländes kartografiert.

www.bruceodland.net

Heather O'Donnell

Geboren in New York, lebt in Berlin. Ihre wichtigsten Lehrer waren Charles Milgrim, Stephen Drury und Peter Serkin. Früh entwickelte sie ein ausgeprägtes Interesse für die klassische Moderne, insbesondere für das Werk des amerikanischen Komponisten Charles Ives, für dessen Interpretation seiner *Concord Sonata* sie international gefeiert wurde. Darüber hinaus spielte sie mehr als 30 Uraufführungen von zeitgenössischen Komponisten, wovon einige ihr gewidmet sind.

www.heatherodonnell.info/

Dietmar Offenhuber (stadtmusik)

Geboren 1973 in Linz, studierte Architektur an der TU Wien und machte gerade seinen Master in Media Arts and Sciences am MIT Media Lab. Er arbeitete seit 1995 im Ars Electronica Futurelab, war Professor an der FHS Hagenberg und ist seit 2008 Professor an der Kunstuniversität Linz und am Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung. Er beschäftigt sich mit Animation, virtuellen Environments und Ausstellungsplanung.

<http://web.media.mit.edu/~dietmar/>

Ed Osborn

Geboren 1964 in Helsinki, Finnland, studierte an der Wesleyan University, Middletown (u.a. bei Alvin Lucier) und am Mills College, Oakland. Ed Osborns Klangkunstwerke nehmen vielfältige Formen an, wie z.B. Installation, Radio, Video, Performance und Projekte im öffentlichen Raum. Er verbindet in seinen Arbeiten ein intuitives Gespür für Raum, Auralität und Bewegung mit einer präzisen Materialökonomie. Von grölenden Fans und klingenden Modelleisenbahnen über leiernde Spieldosen und grazilen Rückkopplungsgeflechten fungieren Osborns kinetische und akustische Arbeiten als teils verspielte und schräge, teils einnehmende und rätselhafte Resonanzsysteme. 2000 war Ed Osborn Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

www.roving.net

Bernard Parmegiani

Einer der Pioniere auf dem Gebiet der Elektroakustik, feierte kürzlich seinen 80. Geburtstag. Er begann seine Karriere als Tontechniker, bevor er 1959 der GRM (Groupe de Recherches Musicales) beitrug. Als Komponist zahlreicher elektronischer Werke (70 Konzertstücke) komponiert er u.a. auch für Film, Fernsehen, Werbung und Klangdesign (so z.B. das berühmte Jingle des Pariser Flughafens). In der elektronischen Musikszene genießt er bei vielen Künstlern hohes Ansehen – er arbeitete u.a. mit Jan St. Werner von Mouse on Mars zusammen.
www.parmegiani.fr

Åke Parmerud

Geboren 1953, arbeitete zuerst als Fotograf und studierte dann am Musikkonservatorium von Göteborg. Sein Werkverzeichnis umfasst neben instrumentalen und elektroakustischen Kompositionen auch multimediale Arbeiten, sowie Videos und Musik für Theater und Film. Es ist jedoch besonders seine elektroakustische Musik, welche internationales Aufsehen erregte – wohl nicht zuletzt durch unzählige Festivalpreise. Åke Parmerud hat eine Vielzahl von Werken im Auftrag internationaler Institutionen aus Holland, Deutschland, Norwegen und Dänemark komponiert.
<http://members.tripod.com/~Parmerud/>

Henri Pousseur

Geboren 1929 in Malmedy, studierte in Lüttich und Brüssel und nahm seit 1951 an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt teil. Mit seinen in Köln und Mailand realisierten Werken *Seismogramme* (1954) und *Scambi* (1957) gehört er zu den Pionieren der elektronischen Musik. 1958 gründete er in Brüssel ein eigenes Studio. Er unterrichtete in Basel, Buffalo und Lüttich. Musikalisch steht er in der Tradition des musikalischen Serialismus, den er um 1960 infolge seiner Auseinandersetzung mit Michel Butors Idee eines musikalischen Realismus grundlegend erweiterte. Zu seinen wichtigsten Werken gehört das Opernprojekt *Votre Faust* (1961-68). Pousseur lebt in Waterloo.
www.henripousseur.net

Jean-Claude Risset

Geboren 1938 in Puy, Frankreich, ist Komponist und Forscher. Wissenschaftliche und musikalische Studien, u.a. Komposition bei André Jolivet. In den 1960er Jahren Zusammenarbeit mit Max Mathews; Weiterentwicklung der musikalischen Verwendbarkeit der digitalen Klangsynthese [digitale Synthese von Blechblasklängen, Tonhöhenparadoxien, Klangkatalog [1969]]. Leitung der Computer-Abteilung am IRCAM von 1975-1979. Er bekam diverse Auszeichnungen wie z.B. die Goldene Nica der Ars Electronica 1987, den Grand Prix National de la Musique 1990 und die Goldmedaille des CNRS 1999.

John Ritz

Das Schaffen von John Ritz hat seinen Schwerpunkt in Kammermusik sowie in interaktiven Computersystemen. Seine Werke, darunter einige Auftragswerke, wurden bei vielen Festivals und Wettbewerben lobend erwähnt. Seine Musik ist in den USA, sowie in Frankreich, Deutschland, Italien, Russland, Kanada und Chile auf zahlreichen Konferenzen und Festivals aufgeführt worden. Ritz erwarb seinen Bachelor of Arts an der University of Iowa, wo er Komposition und Violoncello studierte, und seinen Master of Music sowie Doctor of Musical Arts an der University of Illinois at Urbana-Champaign, wo er Komposition studierte.
www.johnritz.org

Walter Ruttmann

Geboren 1887 in Frankfurt am Main. Als Regisseur gehörte er zu den großen Pionieren des deutschen Experimentalfilms. Neben abstrakten Kurzfilmen zeichnete er zunächst Sequenzen für Fritz Lang. Zu seinem wichtigsten Film wurde *1927 Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, der den Tagesablauf und Lebensrhythmus der Stadt abbildet. Mit seiner Tonmontage *Weekend* (1930) leistete Ruttmann auch einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Hörspiels. Nach 1933 passte sich Ruttmann der nationalsozialistisch geprägten Ästhetik an und wirkte u. a. an Leni Riefenstahls Propagandafilm über die Olympischen Spiele *Triumph des Willens* mit. Ruttmann starb 1941 in Berlin.

Sam Salem

Osamah Salem schreibt derzeit an der University of Manchester seine Doktorarbeit und ist Mitglied am Novars Research Center. Die Schwerpunkte seines Forschungsprojekts mit dem Titel *Composition Across Digital Media* liegen auf interaktiven und audiovisuellen Installationen, elektroakustischer Komposition, Hardware Hacking, Physical Computing und sowie generativen Audio- und Videoarbeiten.
www.osamahsalem.co.uk

Pierre Schaeffer / Pierre Henry

Nachdem Pierre Schaeffer 1934 an der renommierten École Polytechnique seinen Abschluss erworben hatte, ging er zur Staatlichen Rundfunkanstalt Frankreichs, wo er ein Studio für die Durchführung von Radioschulungen und Experimenten einrichtete. Hier entwickelte er, angetrieben von natürlicher Neugier, in einer Reihe zögerlicher Versuche peu à peu die Musique Concrète. 1949 schloss sich ihm der junge Pierre Henry an, der zu seinem Chefassistenten werden sollte. Zusammen komponierten sie zahlreiche Stücke, wie z.B. *Symphonie pour un homme seul* (1949-50), welches von herausragender Bedeutung für das Genre wurde. Es war der Beginn einer ganz besonderen Zusammenarbeit. Pierre Schaeffer hatte eine neue musikalische Modalität entwickelt, für welche Pierre Henry die Existenzgrundlage schuf.

Agostino Di Scipio

Geboren 1962 in Neapel, befasste sich zunächst autodidaktisch mit Musik und studierte dann elektro-nische Musik und Komposition am Konservatorium von L'Aquila. Arbeitsgebiete: Komposition, Forschun-gen zur Computermusik und zur Analyse und Theo-rie musiktechnologischer Entwicklungen. In seinen Kompositionen arbeitet er häufig mit Netzwerken klanglicher Echtzeit-Interaktionen zwischen Perfor-mern (Instrumentalisten und anderen), Maschinen und Umgebungen; die verwendeten Instrumental-, digi-talen Klang-Synthese und -Verarbeitungstechniken sind häufig inspiriert von Phänomenen wie Rauschen oder Turbulenz. 2004 war Di Scipio Gast des Berliner Künstlerprogramms und im WS 2007/08 Edgard-Var-èse-Gastprofessor des DAAD an der TU Berlin.
<http://xoomer.virgilio.it/adiscipi/>

Pei-Yu Shi

Geboren 1973 in Taipei, studierte zunächst chinesi-sche Musik und dann Komposition bei Hwan-long Pan. In Deutschland und in der Schweiz setzte Pei-Yu Shi ihre Studien u. a. bei Wolfgang Rihm, Sandeep Bhagwati, Georg Friedrich Haas und Roland Moser fort. Sie komponiert sowohl für westliche als auch für chinesische Instrumente, für instrumentale als auch für technisch geprägte oder produzierte Klänge – vom Computerflügel bis zur elektroakustischen Musik. Sie ist außerdem als Vokalistin tätig und spielt chinesi-sches Schlagzeug und Zupfinstrumente.

Johannes S. Sistermanns

Geboren 1955 in Köln, studierte in Köln u. a. bei Mau-ricio Kagel. Neben konventionellen Kompositionen hat Sistermanns auch Performances, Klanginstalla-tionen, Klangskulpturen, radiophone Hörstücke und grafisch notierte Werke realisiert.
www.sistermanns.eu

Denis Smalley

Seinen ersten akademischen Titel erwarb Denis Smalley in Komposition und Performance in Neusee-land. Bevor er nach Großbritannien ging, um seinen Doktor an der University of York zu machen, studierte er bei Messiaen und elektroakustische Komposition mit der Groupe de Recherches Musicales in Paris. An der University of East Anglia war er Senior Lecturer in Musik und Leiter des Studios für elektroakustische Musik. Seine Arbeiten haben im Bereich elektro-akustischer Komposition einen hohen Stellenwert und wurden mit einer Vielzahl internationaler Preise ausgezeichnet – u.a. 1988 mit dem Prix Ars Electroni-ca. Er ist für seine Schriften zur Ästhetik und Analyse zeitgenössischer Musik bekannt.

Hannes Strobl [stadtmusik]

Geboren 1966 in Innsbruck. Musiker und Kompo-nist, lebt und arbeitet in Berlin. Ausgehend von den Abstraktionsmöglichkeiten am E-Bass/E-Kontrabass entwickelt er seine musikalische Sprache. Schwer-punkt der Arbeit am Instrument sowie der kompo-

sitorischen Tätigkeit liegt in den letzten Jahren vor allem bei musikalischen Ausdrucksformen vor dem Hintergrund der urbanen Lautsphäre. Gemeinsam mit Sam Auinger gründet er die Formation tamtam. Er arbeitet u.a. mit dem Videokünstler und Regisseur Chris Kondek und gründet 2008 mit David Moss und Hanno Leichtmann die Band denseland.
www.hannesstrobl.de

Wolfgang Suppan

Geboren 1966 in Vöcklabruck, Österreich. Musikstu-dium in Wien, Aufenthalte in Berlin, Paris (IRCAM) und Salzburg. Seit 1996 Lehrbeauftragter an der Musikuniversität Wien für Tonsatz und Komposition. Derzeit ist Wolfgang Suppan Gast des Berliner Künst-lerprogramms des DAAD. Seine Werke werden bei bedeutenden Festivals gespielt, wie den Salzburger Festspielen, Wien Modern, den Donaueschinger Musiktagen, der Musikbiennale Zagreb, von renom-mierten Interpreten, wie dem Hagen Quartett, Klang-forum Wien, Ensemble SurPlus Freiburg, Ensemble L'itinéraire Paris oder dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Neben der intensiven Beschäftigung im Bereich Musikinformatik gilt sein Interesse spartenübergreifenden Projekten mit Film, Tanz und Literatur.
www.wolfgangsuppan.com

Akio Suzuki

Geboren 1941, begann bereits in den 1960er Jahren mit seinen *Self-Study-Events*; jahrelang hat er dabei als Klangforscher Orte in der Natur und Architek-turräume auf ihre Klangqualitäten hin untersucht. Er erforscht Orte, indem er eine Topographie des Klangs auf dem Prinzip von Ruf und Echo erstellt. Seit den 1970er Jahren veranstaltet er Performances mit selbstgebauten Echo-Instrumenten. Suzuki lebt auf dem Land in der Nähe des Japanischen Meeres. 1994 war Akio Suzuki Gast des Berliner Künstlerpro-gramms des DAAD.
www.akiosuzuki.com

Kees Tazelaar

Geboren 1962, studierte am Instituut voor Sonolo-gie in Utrecht und Den Haag. Seither unterrichtet Tazelaar am Institut für Sonologie, das er seit 2006 leitet. Neben eigenen Werken hat er sich vor allem der Geschichte der elektroakustischen Musik in den Niederlanden gewidmet und zahlreiche Werke, darunter Arbeiten von Dick Raaijmakers, Gottfried Michael Koenig und György Ligeti restauriert bzw. rekonstruiert und der Öffentlichkeit zugänglich ge-macht. 2005–2006 war Tazelaar Edgard-Varèse-Gast-professor des DAAD an der TU Berlin.
www.keestazelaar.com

Daniel Teruggi

Geboren 1952 in La Plata, Argentinien, studierte zu-nächst Komposition und Klavier in Argentinien, später Elektroakustische Komposition und Musikforschung am Conservatoire National Supérieur de Musique de

Paris. 1981 wurde er Mitglied der INA-GRM, deren dritter künstlerischer Direktor er 1997 wurde, sowie Forschungsleiter des Institut National de l'Audiovisuel (INA). Sein Interessenschwerpunkt galt in den vergangenen Jahren der Entwicklung neuer Instrumente, die die mit der elektroakustischen Musik verbundenen Konzepte erweitern helfen. Komponiert hat Teruggi vor allem akusmatische Musik, aber auch Werke für kleine Instrumentalgruppen mit Tonband oder mit live-elektronischer Verarbeitung der Instrumentalklänge. Teruggi lehrte im Sommersemester 2005 als Edgard-Varèse-Gastprofessor des DAAD an der TU Berlin.

Hans Tutschku

Geboren 1966 in Weimar. Dort wurde er 1982 Mitglied des Ensemble für Intuitive Musik Weimar. Er studierte Komposition in Dresden, Den Haag und Paris, begleitete ab 1989 Karlheinz Stockhausen auf mehreren Konzertzyklen, um sich in die Klangregie einweisen zu lassen. 2003 promovierte er bei Jonty Harrison an der Universität Birmingham.

Er lehrte elektroakustische Komposition an der Weimarer Hochschule für Musik, am IRCAM in Paris, in Montbéliard und im Sommersemester 2003 als Edgard-Varèse-Gastprofessor des DAAD an der TU Berlin. Seit 2004 wirkt er als Kompositionsprofessor und Leiter des Studios für elektroakustische Musik an der Harvard University (Boston).
www.tutschku.com

Horacio Vaggione

Geboren 1943 in Córdoba, Argentinien, ist Komponist elektroakustischer und konkreter Musik, mit Spezialisierung auf den Gebieten Mikromontage und Granularsynthese, also Mikroklang. Seine Stücke sind oftmals für einen Musiker und computergeneriertes Tonband geschrieben.

Er studierte in Córdoba und Illinois, wo er zum ersten Mal Zugang zu Computern erhielt. Seit 1978 lebt er in Frankreich und wurde Mitarbeiter der GRM und des IRCAM in Paris, wo sich seine Musik von synthetisierten und gesampelten Loops – wie in seinem Werk *La Maquina de Cantar*, das er auf einem IBM-Computer produzierte – zur Mikromontage entwickelte. 1994 gründete er das Centre de Recherche Informatique et Création Musicale (CICM).

Ingólfur Vilhjálmsson

Geboren 1976 in Reykjavik, Island, studierte Klarinette zunächst am Konservatorium in Reykjavik, anschließend ab 1998 in Utrecht (Niederlande), sowie am Konservatorium Amsterdam. Parallel dazu studierte er Bassklarinette und erwarb den »Bachelor of music« für Bassklarinette als Soloinstrument. Ingólfur Vilhjálmsson hat sich auf zeitgenössisches Solo- und Kammermusikrepertoire für Klarinette und Bassklarinette spezialisiert. Als Kammermusiker wirkt er in verschiedenen Ensembles in den Niederlanden, Deutschland und Island mit. Regelmäßig tritt er in Duobesetzung mit Querflöte, Marimba oder Akkor-

deon auf. Er arbeitet mit vielen Komponisten seiner Generation zusammen, hat bereits zahlreiche Werke initiiert und uraufgeführt.

VOXNOVA

ist ein Vokalensemble, das auf die Aufführung zeitgenössischer Musik und deren Quellen spezialisiert ist. Die Besetzung variiert vom Solisten bis zum Sextett. Mit anfänglichem Sitz in Frankreich, traten sie an vielen bedeutenden Orten in Europa auf. VOXNOVA hat u.a. Werke von Luis De Pablo, Pascal Dusapin, Luca Francesconi und Giacinto Scelsi zur Uraufführung gebracht und mittlerweile 8 CDs veröffentlicht. Der Gründer des Ensembles Nicholas Isherwood hat dieses kürzlich in seiner neuen Heimatstadt Berlin wiedervereint.

Trevor Wishart

Geboren 1946 in Leeds. Er hat sich sowohl als Komponist, Vokalperformer, Programmierer und Musiktheoretiker profiliert. Seine Veröffentlichungen *On Sonic Art* (1985) und *Audible Design* (1994) gehören zu den Klassikern der elektroakustischen Theorie. Im Rahmen der Software-Plattform »Composers' Desktop Project« programmierte er das Klangmetamorphose-Werkzeug »Sound Loom«. Seine musikalischen Arbeiten haben oft einen politischen Hintergrund, wie das 2004 in Berlin entstandene *Globolalia*, das der Menschenrechtsverletzungen im Gefängnis von Abu Ghraib gedenkt. Wishart lebt und arbeitet als unabhängiger Komponist im nordenglischen York. 1998 war Wishart Gast des Berliner Künstlerprogramms und im Sommersemester 2004 Edgard-Varèse-Gastprofessor des DAAD an der TU Berlin.
www.trevorwishart.co.uk

Christian Zanési

Geboren 1952 in Lourdes, Frankreich, studierte in Pau und in Paris. In den 1980er Jahren erregten seine Kompositionen erstmals Aufsehen und wurden seitdem fortwährend aufgeführt. Seine Inspiration entspringt hauptsächlich »einer poetischen Begegnung mit bemerkenswerten Klängen«. In den letzten Jahren hat er mit verschiedenen Künstlern aus der elektronischen Musikszene sowie Choreographen zusammengearbeitet. Als neuer musikalischer Leiter des GRM, hat er bei France Musique und France Vivace bereits zahlreiche Konzerte, Festivals und Radiosendungen veranstaltet und produziert.



Québec

Vertretung der Regierung von Québec



Instituto Cervantes



DEUTSCHER MUSIKRAT
Wir sind Mitglied.

DEGEM



SONORA

Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe



austror[®]
mechana



Netzwerk Neue Musik



Mit Unterstützung durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten, die Französische Botschaft, die Vertretung der Regierung von Québec, das Kulturbüro SOPHIEN, das Instituto Cervantes, das EMS Institute for Electroacoustic Music in Sweden, das Muziek Centrum Nederland, die Federazione CEMAT (Sonora), die DEGEM, den Deutschen Musikrat, das ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, musikelectronic Geithain, audio-studiotechnik-glasa, TOTAL Deutschland, SKE-Fonds Austria und ohrenstrand.net, gefördert durch das Netzwerk Neue Musik – ein Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes.

- Veranstalter* Berliner Künstlerprogramm des DAAD und
Elektronisches Studio der TU Berlin
in Zusammenarbeit mit
singuhr – hoergalerie und INA-GRM Paris
- Künstlerische Leitung
und Organisation* Ingrid Beirer, Folkmar Hein, Carsten Seiffarth
- Mitarbeit* Katrin Emler, Sandra Gerbrandt, Sabine Blödorn
- Programmbeirat* Björn Gottstein, Helga de la Motte-Haber, Daniel Teruggi
- Technik / Programmierung* Eckehard Güther, Thomas Schneider, Wilm Thoben, André Bartetzki,
Christian Dietz, Florian Goltz, Thilo Koch, Hans Joachim Mond
- Programmbuch* Herausgegeben von Ingrid Beirer für das Berliner Künstlerprogramm
des Deutschen Akademischen Austauschdienstes
Ltg.: Dr. Annette Julius
- Mit Texten von* Helga de la Motte-Haber, Björn Gottstein, Daniel Teruggi
- Redaktion* Katrin Emler, Björn Gottstein
- Übersetzung* Martina Seeber (aus dem Englischen, Französischen, Italienischen)
Philippe Glandien, Julia Schröder (aus dem Englischen)
Björn Gottstein (aus dem Englischen, Französischen)
- Gestaltung und Logo* Christine Berkenhoff
- Herstellung* Druckteam, Berlin

© 2008 DAAD und Autoren

Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten

ISBN 978-3-89727-392-4

Nach Ablauf der Inventionen 2008 ist dieses Programmbuch
im Buchhandel und beim PFAU-Verlag,
Postfach 102314, 66023 Saarbrücken zu beziehen.
www.pfau-verlag.de

Das Berliner Künstlerprogramm des DAAD
wird finanziert aus Mitteln des Auswärtigen Amtes
und des Berliner Senats.



Veranstaltungsorte

Kirche St. Elisabeth / Villa Elisabeth

Invalidenstraße 3, Berlin-Mitte
U8 Rosenthaler Platz, M12

TU Berlin Hauptgebäude

Saal H 0104, Foyer, Lichthof
Straße des 17. Juni 135, Berlin-Charlottenburg
U2 Ernst-Reuter-Platz

Großer und Kleiner Wasserspeicher

Berlin Prenzlauer Berg
Eingang Belforter bzw. Diederhofer Straße
U2 Senefelderplatz, M2 Metzger Straße

Eintritt

Konzerte Tageskarte

10 € / 7 € ermäßigt
Konzert 24.7. 8 € / 5 € ermäßigt

Komponistenportraits

frei

Installationen

Villa Elisabeth / TU-Berlin frei
singuhr-hoergalerie 3 € / 2 € ermäßigt

Reservierung / Infos

inventionen@daad.de
Tel.: +49-30-20 22 08-28
www.inventionen.de

Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Markgrafenstraße 37
10117 Berlin
Tel: +49-30-20 22 08-28
Fax: +49-30-204 12 67
www.berliner-kuenstlerprogramm.de

Montag, 28.7.		Villa Elisabeth
20 h	Komponistenportrait Wolfgang Suppan	Seite 38
Dienstag, 29.7.		TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104
20 h	Olivier Messiaen <i>Livre du Saint Sacrament</i>	Seite 37
Mittwoch, 30.7.		Villa Elisabeth
20 h	Komponistenportrait Clara Maïda	Seite 39
Donnerstag, 31.7.		TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104
18 h	Eröffnung Sound and Music Computing Conference SMC08	Seite 40
20.30 h	Eröffnungskonzert SMC08 Gilles Gobeil, Ludger Brümmer, Hans Tutschku, Åke Parmerud	
Freitag, 1.8.		TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104
18 h	SMC08 – Presentation I <i>call for music</i> Erik Nyström, Volker Hennes, Sam Salem, Douglas Henderson, Georg Dennis, Jef Chippewa, Javier Alejandro Garavaglia, Martin Bedard	Seite 42
20:30 h	Von Mono zum Wellenfeld I Gilles Gobeil, Karel Goeyvaerts, Rolf Enström, Franco Donatoni, Earle Brown, Henri Pousseur, Pei-Yu Shi, Kees Tazelaar	Seite 55
22:30 h	SMC08 – Presentation II <i>call for music</i> Thanos Chrysakis, John Ritz, Yutaka Makino, Daniel Blinkhorn, Ka Ho Cheung, Pei-Yu Shi, Manuella Blackburn, Ioannis Kalantzis, Annette Vande Gorne	Seite 46
Samstag, 2.8.		TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104
19 h	José Iges <i>Ciudad Resonante</i>	Seite 64
20:30 h	Von Mono zum Wellenfeld II Gilles Gobeil, Walter Ruttman, Ivo Malec, Trevor Wishart, John Chowning, Mark Applebaum, Johannes S. Siermanns	Seite 60
Sonntag, 3.8.		TU Berlin WFS-Hörsaal H 0104
12 h	ECMCT-Workshop, Diskussion, Aufführungen	Seite 65
18 h	GRM & friends Horacio Vaggione, Wilfried Jentsch, Denis Smalley, Jean-Claude Risset, Pierre Henry, Hans Tutschku	Seite 67



PFAU

ISBN 978-3-89727-392-4