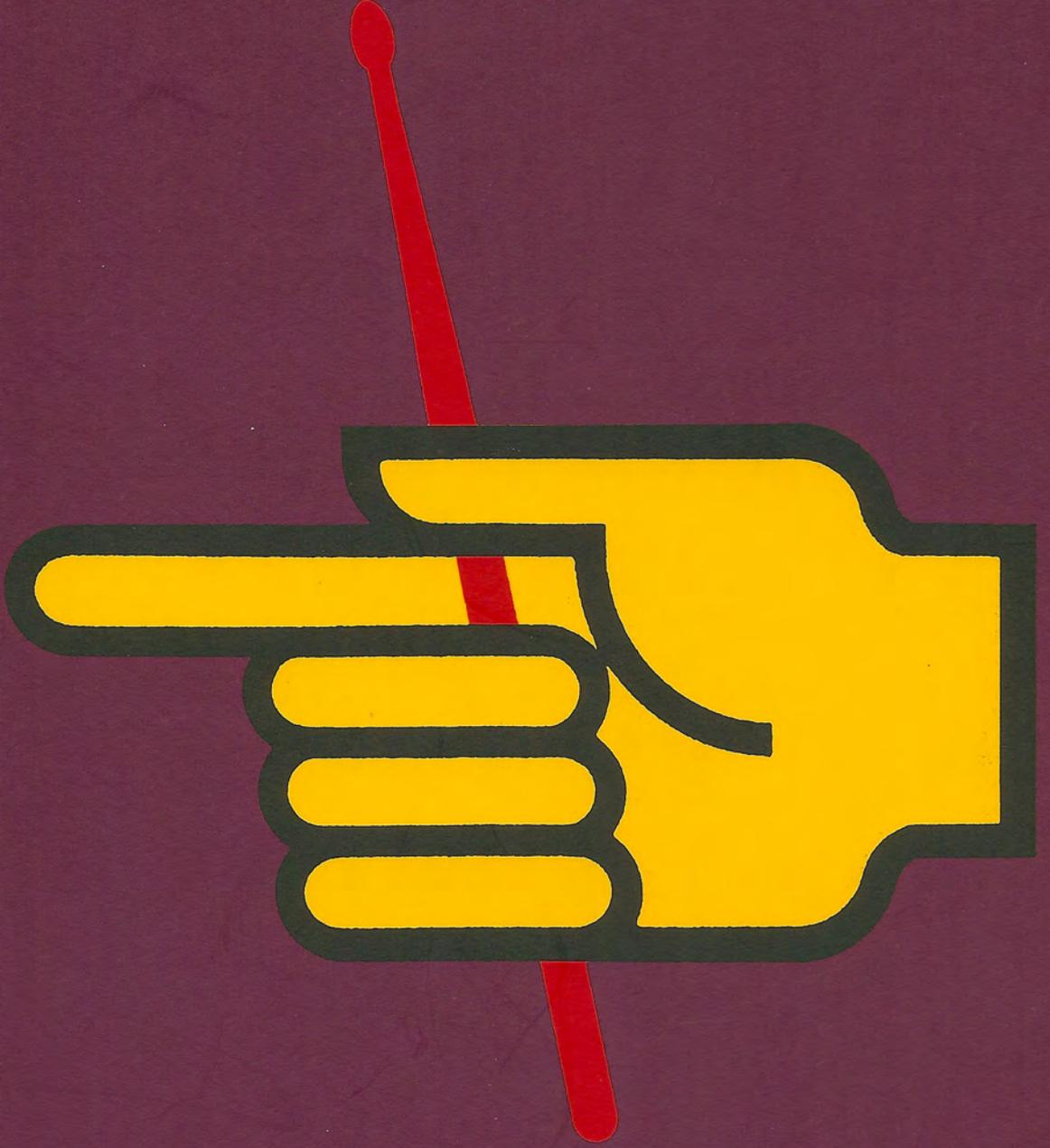


Inventionen '94



INVENTIONEN '94

**Akademie der Künste
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin**

**Mit Unterstützung durch:
Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin
Senator für Kulturelle Angelegenheiten**

Diese neue elektronische Programmbuchversion vom Januar 2012 enthält:
Änderungen: Fehlerkorrektur aus heutiger Sicht; Rechtschreibkorrektur; Seitenanpassung, Farben
Ergänzungen durch "1. bis 17. Lieferung" der Redaktion 1994

Folkmar Hein

Veranstaltungsorte

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Berlin-Tiergarten
daadgalerie, Kurfürstenstr. 58, Berlin-Schöneberg
Sender Freies Berlin, Masurenallee 8-14, Berlin-Charlottenburg
Hebbel-Theater, Stresemannstr. 29, Berlin-Kreuzberg
Kammermusiksaal der Philharmonie, Matthäikirchstr. 1, Berlin-Schöneberg
Künstlerhaus Bethanien, Mariannenplatz 2, Berlin-Kreuzberg
Otto-Braun-Saal der Staatsbibliothek, Potsdamer Str. 33, Berlin-Schöneberg
Schauspielhaus Berlin, Gendarmenmarkt 2, Berlin-Mitte
Straßenbahndepot, Wiebestr. 29-39, Berlin-Moabit

Programmgestaltung

Elena Ungeheuer (Koordination), Joachim Sartorius, Christian Kneisel,
Folkmar Hein, Ingrid Beirer

Organisation

Ingrid Beirer, Folkmar Hein
Mitarbeit: Sebastian Brehmer, Frank Gertich, Uwe Heinrichs, Rüdiger Lange

Technik

Matthias Kirschke, Thomas Schneider, Thomas Seelig Gerhard Behles, Penko
Stoitschev

Programmheft

Redaktion, Satz und Layout:
Bert Beelke, Martin Hagemeyer
Umschlag: Ott + Stein
Herstellung: DruckVogt GmbH, Berlin © bei den Autoren
Redaktionsschluß: 17. 12. 1993

Programmänderungen vorbehalten

Bild- und Tonaufnahmen während der Veranstaltungen bedürfen der vorherigen schriftlichen Genehmigung der Veranstalter

Inhaltsverzeichnis

Achtung: die Seitenzahlen sind auf diese neue Fassung aktualisiert! Seite

Seite Joachim Sartorius Zu den Inventionen '94	1
Rudolf Stephan Nachruf auf Klaus Ebbeke	19

Aufsätze

Richard Toop Stockhausen - die beiden ersten Jahrzehnte	2
Hugh Davies Einige persönliche Erinnerungen an Stockhausens Gebrauch des Schlagzeugs	8
Michael Kurtz Aus den sieben Tagen	11
Hugh Davies Das Schlagzeug in Klangskulpturen und Klanginstallationen	16
Klaus Ebbeke Eine Überlegung zur Rolle des Schlagzeugs in unserem Jahrhundert	20
Frank Gertich 40 Jahre Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin	25

Ausstellungen

Christian Marclay (22. 1. - 27. 2. 1994)	29
Martin Riches Linear Percussion (22. 1. - 9. 2. 1994)	32
Stephan von Huene Drum (22. 1. - 9. 2. 1994)	34

Programmübersicht

16. 1. Arditti String Quartet (und ein Beitrag von Dorothee Schubel zur Wiener Schule) Webern, Berg, Schönberg	39
19.1. Robyn Schulkowsky Percussion Project, Die Maulwerker Wolff, Lachenmann, Cage, Evangelisti, Monk Feldman	44
20. 1. Slagwerkgroep Den Haag u. a. Ford, Donatoni, Bertoncini, Loevendie, Cage, Barraqué	47
21. 1. Mircea Ardeleanu Stockhausen, Cage, Bussotti, Feldman	56
22. 1. Hans Otte Raum	62
22. 1. Sainkho Namtchylak Roofs Vibration	65

23. 1.	Austrian Art Ensemble Crumb, Carow, Stockhausen	67
23. 1.	Akio Suzuki	70
23. 1.	Rolf Julius Konzert für vier leere Flächen	72
24. 1.	Ardeleanu, Ikeya-Fuchino Xenakis, Knaifel	76
24. 1.	Elektroakustische Musik aus England Cairns, Caesar, Ortiz, Vaughan, Alvarez, Moore	78
25. 1.	Cracow Percussion Group Kulenty, Zechlin, Wallin, Reich	82
26.1.	Ensemble Köln Berio, Varese, Kagel, Katzer	86
27. 1.	ars-nova-ensemble Berlin, Schlagzeugensemble der HfM Freiburg u. a. Stockhausen: Choral, Mikrophonie I/II, Chöre für Doris	90
28. 1.	Stockhausen-Symposion Vorträge von Blumröder, Nauck, Fritsch, Frisius, Coenen	95
28. 1.	Stockhausen: Telemusik	96
28. 1.	Stockhausen: Plus-Minus	99
29. 1.	Stockhausen-Symposion Vorträge Rizzardi, Ungeheuer, Toop, Decroupet, Davies, Hopp	103
29. 1.	Stockhausen: Kurzwellen	104
29.1.	Ensemble Köln Stockhausen: Mixtur, Gesang der Jünglinge	106
29. 1.	Momente - Stockhausen Filmvorführung	109
30. 1.	Boettger, Majella und Simon Stockhausen, Michael Svoboda Stockhausen: Zyklus, Klavierstücke, Synthi-Fou, Nasenflügeltanz, Signale, Kinntanz	110
30. 1.	Stockhausen - »Musikalische Nachtprogramme« (Beitrag Decroupet)	116
1. 2.	Abel-Steinberg-Winant-Trio Garland, Harrison, Rzewski, Satoh	124
2. 2.	Uraufführungen elektroakustischer Musik Chin, Glandien, Lee, Kosk, Minard, Ungvary/Lundén	129
3. 2.	Kroumata Ensemble, Robyn Schulkowsky Percussion Project Maros, Hedman, Sandström, Hölszky	134
4. 2.	Roberto Paci Dalò: Auroras (Wiederholung am 5. 2.)	137
4. 2.	Berliner Sinfonie-Orchester, Bortfeldt Knaifel, Stockhausen, Hartmann	155

5. 2.	Avery, Ikeya-Fuchino, Kiebler, Schick	
	Stockhausen: Klavierstücke	161
	Stockhausen: Refrain, Finnendahl, Goto, Wuorinen	165
	Stockhausen: Kontakte, Ferneyhough	168
6. 2.	Vortrag Bernhard Feiten: Physical Modeling	171
6. 2.	Les Pléiades	
	Beyer, Spahlinger, Kagel, Xenakis	172
6. 2.	Peter Machajdik: Intime Musik	175
7. 2.	Ensemble Modern	
	Stockhausen: Kontra-Punkte, Kreuzspiel; Grisey, Cage	177
7. 2.	Gordon Monahan:	
	Sounds And The Machines That Make Them	182
	(Wiederholung am 8. 2.)	
8. 2.	Arditti String Quartet	
	Sciarrino, Mason, Kagel, Birtwistle, Tenney	190
9. 2.	Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks,	
	Grau/Schumacher, Kiebler, Winkler	
	Schnebel, Zapf, Stockhausen: Mantra :	193
	Biographien	200

Das Katalogbuch der Inventionen '92 wurde mit Texten von Klaus Ebbeke und Wolfgang Max Faust eingeleitet. Beide sind nicht mehr unter uns. In Gedenken vor allem an Klaus Ebbeke ist einer der beiden Schwerpunkte der diesjährigen Inventionen konzipiert worden: das frühe Werk Karlheinz Stockhausens aus den 50er und 60er Jahren. In Beziehung dazu gesetzt sind neue Kompositionen für Schlagzeug, darunter zahlreiche Uraufführungen. Mit dem Schwerpunkt *Musik für Schlagzeug* wird eine Tradition der Inventionen fortgeführt: denn neben den festen Bestandteilen von elektroakustischer Musik, Performances und Klanginstallationen hatten sich die Inventionen immer wieder besondere Schwerpunktthemen vorgenommen wie 1989 u. a. die *Musik für ca. 16 Saiten*, 1990 Luigi Nono und 1992 John Cage.

In seinem Einführungssessay *Berlin – und der Rest der Welt* hatte Klaus Ebbeke vor zwei Jahren beklagt, daß die Stadt dem ästhetisch Neuen wenig aufgeschlossen sei und die politisch-gesellschaftliche Führung sich zwar durch ganz eigene Energien, nicht aber durch besondere Nähe zur Kunst auszeichne. Es hatte ihn doch ein wenig geschmerzt, daß es auf diesen mit provokatorischer Absicht geschriebenen Text so gut wie keine Reaktionen gab. Was ja für den Metropolencharakter Berlins sprechen mag! Wie auch immer, Teile der Ebbekeschen Analyse stimmen noch heute. Berlin ist wieder, wie schon öfter in seiner Geschichte, Hauptstadt des Übergangs. Überkommene Werte, gerade solche, die an den Fortschritt der Gesellschaft rückgebunden waren wie früher im Ostteil der Stadt, sind nachhaltig entwertet; die Suche nach einer gewandelten Existenzberechtigung zeitgenössischen musikalischen Produzierens ist noch nicht abgeschlossen. In dieser Phase der Fluktuation und des Übergangs scheint es wichtig, das internationale Schaffen gerade in seinen neuen und radikalen Formen nach Berlin zu holen.

Die Träger der Inventionen, die Akademie der Künste, die Technische Universität und das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, fühlen sich besonders dieser Aufgabe verpflichtet. Sie danken der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie für die großzügige finanzielle Unterstützung des Festivals. In dessen Werkstatt, so hoffen sie, werden die kommenden musikalischen Abenteuer erkundet und vernommen.

RICHARD TOOP

Stockhausen — die ersten beiden Jahrzehnte

Heute, da man nicht mehr so unbeirrbar in Modellen geschichtlicher Weiterentwicklung denkt wie früher, erscheint die Leistung Stockhausens, der in den fünfziger und sechziger Jahren beider Entwicklung der Neuen Musik den Ton angab, um so bemerkenswerter: keinerlei »Unübersichtlichkeit« kann diesen Eindruck trüben. Die verschiedenen anti-modernistischen Rückzüge der letzten zwei Jahrzehnte, das Beschwören einer »Musik des Kalten Krieges«, die Hoffnung auf eine »Neue Innerlichkeit« und so fort, haben keine Konzeption hervorgebracht, die unseren Blick auf die jüngere Vergangenheit überzeugend hätte verändern können. Auch wenn sich die Einstellungen ändern mögen, ob man Stockhausen als Heiligen oder Ketzler sieht: Wie wir über Musik denken und — was noch entscheidender ist — wie wir Musik hören, kann niemals mehr so sein wie vorher. Und solange Musikhistoriker nicht für wertende Urteile mit Strafe bedroht werden, ist keine Geschichtsschreibung der europäischen Nachkriegsmusik vorstellbar, in der Werke wie *Gruppen*, *Kontakte* und *Momente* keine herausragende, gar entscheidende Rolle spielten.

Sieht man die Biographie, ist das Erreichte noch frappierender. Ein Nachkriegswaise, ein Bauernjunge, später ein junger Student, der Zigarettenkippen aufsammelt, um sie amerikanischen Soldaten zu verkaufen und der schlief, wo immer er eine Bleibe fand, veränderte unwiderruflich das Antlitz der westlichen Musik.

Selbst unter günstigsten materiellen Voraussetzungen hätte das Vorhaben kaum ehrgeiziger ausfallen können: Die Neuerschaffung der Musiksprache von den kleinsten Einheiten aus. Dem »Punktuellen« der frühesten Stücke folgen »Gruppen«, die sich bald zu »statistischen« Schwärmen erweitern; dann bildet sich aus dem statistischen Prinzip die Form selber: die zielgerichtete Formbildung wird zugunsten der »Momentform« aufgegeben. Wenige Jahre danach ist eine gerichtete Formbildung in anderer Weise wieder möglich: in den »Prozeßstücken«. So bildet sich eine paradoxe »prima« und »seconda prattica« aus: nicht-gerichtete (Moment-) Formen, die dennoch häufig ganz genau notiert sind, und gerichtete Formen (wie in *Plus-Minus*, *Prozession* und *Spiral*), bei denen die Notation auf ein absolutes Minimum sich beschränkt.

Die frühen Werke entstehen ex nihilo und akzeptieren fast selbstquälerisch die Möglichkeit eines »Mißlingens« als notwendige Folge utopischer Konzepte. *Darf nie wieder gespielt werden!* schreibt Stockhausen nach einer einzigen Aufführung von *Spiel*. Aber wenigstens ist es aufgeführt worden. In anderen Fällen, etwa bei den ersten Fassungen von *Punkte* und *Kontra-Punkte*, sind Partituren, die das Resultat monatelanger intensiver Arbeit waren, einfach beiseite gelegt worden.

Jeder, der einmal die alte Rundfunkaufnahme von Boulez' *Le visage nuptial* hören konnte, weiß, wie anregend der Vergleich mit der Fassung auf der jüngst erschienenen Erato-CD mit ihren geradezu »schönheitschirurgischen« Eingriffen ist (auch wenn das Ergebnis noch so brilliant wirkt), um zu erkennen, was Boulez in den vierziger und fünfziger Jahren wirklich gewollt hat. Verglichen hiermit scheint Stockhausens Bearbeitung von *Kreuzspiel* in den späten fünfziger Jahren — oder auch von *Spiel* in den Siebzigern — gemäßigt genug. Fakt bleibt jedoch, daß wir, sobald es um den frühen Stockhausen geht, musikwissenschaftlich unmündig sind: Wir wissen nahezu nichts, und daran wird sich auch nichts ändern, bis die ersten Fassungen der frühen Werke unmittelbar zu hören sein werden: die erste Fassung von *Kontra-Punkte* mit Kontrabaß-Klarinette, Kontra-Fagott und Kontrabaß-Tuba; oder von *Punkte* mit Baß-Sarrusophon und zwei Klavieren, eines als »hart«, das andere als »weich« bezeichnet. Wer weiß, wann dies geschehen wird — und ob überhaupt damit zu rechnen ist. Für Stockhausen gibt es keinen Grund dafür; warum auch, da die veröffentlichten revidierten Partituren wohl ausnahmslos als Kunstwerke wertvoller sind? Doch wenn wir auf einer wirklichen

Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens bestehen, wie es Christoph von Blumröder nennt, müssen »alle Leichen aus dem Keller geholt« — und angehört werden.

Ein sadomasochistisches Ritual? Zum Teil wohl schon; doch eines, das unsere Bewunderung für die letztlich entstandenen Werke nur noch vergrößern kann. Die verblüffende Ungeschliffenheit der *Konkreten Etüde*, eine Eigenart, die sich auch unter der weit ansprechenderen Oberfläche von *Formel* verbirgt, könnte sich als typisch für die frühen Fassungen erweisen. Anders aber als etwa Beethovens meist wenig verheißungsvolle erste Skizzen zu seinen großen Werken sind diese Stücke bis zum Schlußstrich zu Ende geschrieben worden. Am Anfang stand das feste Konzept — und es wurde eisern durchgehalten. Erst das Resultat kam dann auf die Waagschale, wurde für zu leicht befunden und entsprechend revidiert; in ganz wörtlichem Sinne siegte der gesunde Menschenverstand über den blinden Glauben. Ohne die erste »verrückte« Vision, die für den jungen Stockhausen so charakteristisch ist (wie ich mich erinnere, verglich Aloys Kontarsky den Stockhausen jener Jahre einmal mit einem Rennpferd mit Scheuklappen, das immer vorwärts stürzt ohne zur Seite zu blicken), hätte es die großen Neuerungen der fünfziger Jahre nie gegeben. Übertreffende Intelligenz allein, wie sie auch Gottfried Michael Koenig besaß, genügte dafür nicht: dazu gehörten auch Besessenheit und das gnadenlose Verlangen, die Geschichte nach den eigenen Bedürfnissen zu formen — bei Michael Kurtz kann man lesen, daß Stockhausen einmal zu einem Ingenieur im Elektronischen Studio des WDR sagte: *In zwanzig Jahren spricht keiner mehr von Bach oder von den Klassikern.*

Man könnte sagen, daß Stockhausen und der späte Beethoven eines gemeinsam haben: Beide haben für jeden in ihrer Nähe das Komponieren unmöglich gemacht. Jede neue »Entdeckung«, jedes neue Werk erschloß keine »terra nova«, die es dann zu erobern galt, sondern erschien als etwas sogleich wieder zu Überwindendes. Den Mount Everest zu bezwingen, genügte nicht: jedes Mal mußte der Gipfel noch weiter erhöht werden. Während Boulez in den späten fünfziger Jahren und noch in den Sechzigern einen ganzen Schwarm vollendeter Imitatoren hervorbrachte, schien es ganz unmöglich, Stockhausen (außer im rein äußerlichen Sinne) nachzuahmen. Natürlich war es möglich, Stücke für drei Orchester zu schreiben, oder Klavierstücke, deren Teile in beliebiger Reihenfolge zu spielen sind, oder auch graphisch notierte »Ereignis«-Partituren voller Plus- und Minuszeichen. Sein »innerer Stil« dagegen konnte nicht imitiert werden, nicht zuletzt, weil er sich stets weiterentwickelte.

Auch wenn die fünfziger Jahre für Stockhausen die Jahre der Theorien waren, zeigen sie eine deutliche Wendung hin zur Praxis. Während frühe Werke wie *Schlagtrio* von »metaphysischen Entwürfen« bestimmt sind, ist Stockhausens Standpunkt gegen Ende des Jahrzehnts pragmatischer: er will Werke schaffen — und er will große Werke schaffen. Das Mittel, mit dem er dies erreichen will, ist eine zunehmend spitzfindigere Vereinheitlichung der Elemente einer Komposition mittels »vorkompositorischer« serieller Schemata. Dabei geht er bald über die »vier Parameter« (Tonhöhe, Dauer, Dynamik, Klangfarbe/Spielweise) hinaus, wie sie in seinen frühen Schriften dargelegt sind: in der *Elektronischen Studie II* und den *Klavierstücken VI* und *VIII* können bis zu 12 Schichten serieller Bestimmungen interagieren.

Jedem, der Skizzen aus der Zeit nach 1954 gesehen hat, muß klar sein, daß der Systematiker Stockhausen ein Mythos ist. Von *Nr. 4 Klavierstück* folgt nur das *Klavierstück VIII* den ursprünglichen seriellen Vorschriften. *Zeitmaße* wurde erst ohne Abschnitte mit variablen Tempi komponiert, der *Gesang der Jünglinge* sollte ein Drittel länger sein, *Gruppen* wurde (nachdem die vollkommen unpraktische Absicht, für 3-Spur-Tonband mit nicht-festgelegten Orchesterparts zu komponieren, aufgegeben worden war), ohne die denkwürdigen Passagen niedergeschrieben, in denen die drei Orchester im selben Tempo *accelerando* und *ritardando* spielen, *Kontakte* sollte ein offenes Werk für vier Schlagzeuger werden und so fort...

Als Stockhausen in seinem Aufsatz *...wie die Zeit vergeht...* die brillanten, radikal technischen Konzepte publizierte, die seinen *Gruppen* zugrunde liegen, schwieg er über die heimlichen Hinzufügungen, die künstlerische »Realpolitik«, die entscheidend zur klassischen Statur des Werkes beigetragen hat. In jenen Tagen war keine Rede davon, daß die Umrisse schweizerischer Gebirgsketten nachgezeichnet worden sind, um die Umrisse des dynamischen Prozesses zu erhalten, und auch nicht von der Freiheit, mit der die Blöcke der *rhythmischen Formanten* geformt worden sind.

Geniestreiche? Ganz fraglos — doch die Theorie behauptete ihre universale Gültigkeit; nirgends enthielt sie einen Hinweis darauf, daß bestimmte Abweichungen von der Regel (die die Einheit des Werkes garantieren sollte) nicht nur erlaubt, sondern erwünscht waren. Sein Geschick, die Möglichkeiten des Augenblicks zu nutzen, und seine Fähigkeit, ständig weiterentwickelte systematisierende Gedanken zu formulieren, bestimmten zu jener Zeit die Erscheinung Stockhausens. Die *Einschübe*, die dem Formalismus der früheren Stücke erst Leben eingehaucht hatten, wurden (von den *Momenten* an) als Teil der Gesamtkonzeption selber formalisiert und büßten damit einen Teil ihrer früheren künstlerischen Wirkung ein.

Die religiösen Dimensionen des Stockhausenschen Werks kann man kaum überschätzen, besonders, wenn man das entschieden nicht-theistische Umfeld der fünfziger Jahre betrachtet. Sie liefern nicht allein die fast schon »faustischen« Formentwürfe der frühesten Kompositionen, sondern auch die Grundlage der *Elektronischen Studien* und der *Nr. 4 Klavierstück*. Ausdrücklich erscheinen sie im *Deo Gratias* am Ende der *Gruppen* und natürlich vor allem im *Gesang der Jünglinge*, der bekanntlich den Musikwissenschaftler Friedrich Blume in Rage versetzte. Obwohl es keinesfalls das einzige »sakrale« elektronische Werk war — Ernst Kreneks *Spiritus intelligentiae sanctus* bildet ein eigenartiges Pendant —, ließ mit ihm die elektronische Musik in der ästhetischen Wahrnehmung und in ihrem sozialen Gebrauchswert das Stadium der »Etüden« hinter sich.

Damals gab es nur einen weiteren wesentlichen Komponisten der deutschen Avantgarde-Musik, der ein *Deo gratias* oder *O.A.M.G.D.* auf die letzte Seite seiner Partituren setzte: der ebenfalls in Köln lebende Bernd Alois Zimmermann. Und obwohl sich beide zu jener Zeit nicht sehr schätzten, sind für den Außenstehenden ihre Gemeinsamkeiten in der Rückschau deutlicher als ihre Unterschiede. Ihr Gegensatz ist bereits oft von Menschen erörtert worden, die eher über unmittelbare Beobachtungen als ich verfügen. Schon von weitem erkennt man dafür vor allem zwei Gründe:

Der eine ist das unterschiedliche Verhältnis zur Tradition. Stockhausen hatte *tabula rasa* gemacht, es gab keine »Tradition« mehr, nur die Vergangenheit mit einigen — zum Teil noch lebenden — ihrer Repräsentanten, die er zeitweise bewunderte, denen er sich aber nicht verpflichtet fühlte (obwohl er einmal sagte, daß er beim Komponieren häufig das Gefühl habe, Schönberg und Strawinsky schauten ihm über die Schultern). Für Zimmermann wiederum bedeutete Tradition genauso selbstverständlich ein Repertoire von Werken, ein »Erbe«. Der Unterschied wird deutlicher in den Werken der sechziger Jahre, in denen beide Komponisten Teile älterer (bzw. von anderen übernommener) Musikstücke als Collage (oder als »Meta-Collage«, worauf Stockhausen bestehen würde) in ihren Werken integrieren. In Zimmermanns *Dialogen*, beispielsweise, bleiben die Fragmente älterer Musik mehr oder weniger intakt, wie ein Stück Vergangenheit inmitten der Gegenwart. In Stockhausens *Telemusik* und *Hymnen*, selbst in der *Stockhovens-Beethausen*-Fassung der *Kurzwellen*, ist das ausgeliehene Material seiner Geschichte weitgehend entblößt (so schwer dies auch im Falle des *Deutschland, Deutschland...* und des *Horst-Wessel-Liedes* in den *Hymnen* sein mag) und als reines »Material« behandelt.

Der zweite Grund ist Stockhausens erbitterte Konkurrenz mit seinen Zeitgenossen in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren, als er viele frühere Freunde verloren

hatte. Michael Kurtz zitiert einen Brief an Adorno aus dem Jahre 1960, in dem Stockhausen sagt, er habe wirklich nur zwei Gegner: Boulez und Cage — und der Brief macht klar, daß nur »Gegner« ihn interessierten.

Stockhausens Begriff der »endlosen« Form entsteht zur gleichen Zeit wie Zimmermanns *Kugelgestalt der Zeit*. Er findet sich erstmals 1960 in Stockhausens Aufsatz *Vieldeutige Form*, während Zimmermann, ebenfalls 1960, in *Neue Aspekte der Oper* versuchsweise von einer *gewissermaßen kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeitgestalt* spricht. Und obwohl Stockhausen (unter Adornos Einfluß?) sich auf Becketts *L'innommable* als Bürgen beruft — nicht auf Augustinus, Joyce und Pound, wie Zimmermann es gerade in *Intervall und Zeit* getan hatte — ist es nur schwer vorstellbar, daß Stockhausen die berühmte Passage über die Zeit in Augustinus' *Confessiones* nicht vertraut gewesen wäre; hierbei fällt wiederum Stockhausens Bevorzugung eines lebenden Autors auf.

In zeitgenössischen Kommentaren spürt man das Unbehagen vieler früherer Anhänger angesichts des »neuen« Stockhausen, die ahnten, daß ihre Aneignung des Stockhausenschen Werks unter Adornoschen Prämissen unhaltbar geworden war, sei es wegen des religiösen Charakters, sei es wegen der zunehmend »affirmativen« Haltung zu Innovationen (*les deux s'accordent...*). Selbst *Kontakte*, in Umkehrung der Strategie der Moderne, wurde als Entwicklung vom Dunkel zum Licht entworfen, selbst wenn praktische Erwägungen (der feststehende Termin der Uraufführung) das Werk als gewaltigen Torso zurückließen, der nie die beabsichtigte »Verklärung« erreichte. In ersten Skizzen zu *Kontakte* zeigt sich die Hell/Dunkel-Antithese als der Gegensatz »irdisch/himmlisch«: die folgenden Werke machten klar, daß das *irdische Leben* (um einen Mahlerschen Titel zu entlehnen) nicht als »Jammerthal« gesehen wird, sondern als durch Erotik bestimmt, die in den *Momenten* dann mit dem *Hohelied* nach Geistigkeit strebt. *Carré* ist eine »musica sacra« für den Konzertsaal mit erotischen Subtexten, und *Momente* (womit es *Montag aus Licht* um ein Vierteljahrhundert vorwegnehmend) eine Feier der Erotik mit deutlichen Untertönen eines heiligen Rituals, während in *Stimmung* (1968) und den *Indianerliedern* (1973) beide Elemente etwa ausgeglichen sind.

Werke der mittleren sechziger Jahre wie *Mixtur*, *Mikrophonie I*, *Mikrophonie II* und *Telemusik* entstammen Stockhausens Zeit der »gaia scienza«: Erfindung und Entdeckungen werfen vorübergehend die schwerlastenden moralischen Gebote ab und folgen dem Geist fröhlicher Neugier. In einer Anmerkung zu *Mixtur* hofft Stockhausen, daß die Musik *etwas von der Frische und der glücklichen Stimmung jener abenteuerlichen Tage bewahrt hat*; derselbe Geist herrschte auch bei der Niederschrift von *Mikrophonie I* (denkt man an den Sturm auf Doris Stockhausens Küchengeräte, ist man versucht, von Stockhausens —radikaler — *Symphonia Domestica* zu sprechen). Metzgers Klassifizierung dieser Stücke als »U-Musik« zeigt zwar vor allem seine Enttäuschung über Stockhausens unwiderrufliche Abkehr von der »musica negativa«-Ästhetik, weist aber doch eine gewisse Übereinstimmung mit Stockhausens eigener Auffassung auf: Dies sind seine »Divertimenti«, nicht im Sinne von »Trivialmusik«, sondern im Sinne von Mozarts Es-Dur Trio-*Divertimento* oder den letzten Serenaden.

Daneben entstehen in ihrer Anlage risikofreudigere Werke: Prozeßkompositionen. Ihre Partituren werden zunehmend bis auf die grundlegenden Kompositionsprozesse reduziert — auf ein immer weniger exakt fixiertes Material angewendet —, wobei der Interpret eine größere Verantwortung zu tragen hat. Stockhausens Bewunderung des »mitschöpferischen« Künstlers reicht bis zu seiner Arbeit mit David Tudor Mitte der fünfziger Jahre zurück; in den »kompositorischen Entscheidungen« des Schlagzeugers in *Zyklus*, mit denen er selber zwischen den keineswegs als gleichwertig zu betrachtenden Optionen in den »freien« Passagen abzuwägen hat, ist diese Bewunderung aufgehoben. Auch bei der Realisation von *Gesang der Jünglinge* und *Kontakte* war schöpferische Zusammenarbeit entscheidend, hier vor allem mit Gottfried Michael Koenig.

In *Carré* wird diese Form der Zusammenarbeit radikal erweitert; die Realisierung ist überwiegend von Cornelius Cardew geleistet worden, der damals Stockhausens Assistent war. Hier wird zum ersten Male thematisiert, was dann für die Prozeßwerke der sechziger Jahre bestimmend werden sollte: welche kompositorischen Entscheidungen können anderen anvertraut werden, ohne den grundlegenden Charakter von Stockhausens Musik in Frage zu stellen? Wie hoch sind die Anteile von Konzeption und Ausführung am Gelingen? Im Rückblick scheint die Anwesenheit des Komponisten, sei es aktiv oder passiv, unverzichtbar gewesen zu sein, doch ist es gewiß bezeichnend, daß *Plus-Minus*, jenes Werk Stockhausens, das von jedem, überall ausgearbeitet werden kann, ohne sich auf eine »Fassung des Komponisten« berufen zu können, noch keine Form gefunden hat, die er wert findet, auf CD veröffentlicht zu sehen. Später entstanden Werke wie *Prozession* und *Kurzwellen*, obwohl recht frei notiert, aus der Zusammenarbeit mit seinem eigenen Kölner Ensemble, das eine Aufführungspraxis erarbeitet hat, aus der sich dann eine verbindliche »Tradition« entwickelte.

Diese Zusammenarbeit war mit persönlichen und musikalischen Problemen behaftet. Entscheidender als der Streit darüber, wer was komponiert hat, waren die unterschiedlichen Temperamente und die im Vergleich zu Stockhausen weit »negativere« Ästhetik einiger Protagonisten. Zwar ähnelt das Klangbild der Prozeßwerke dem der »auskomponierten« der gleichen Zeit, doch ihre Stimmung ist meist weit düsterer. In einer Anmerkung zu der Darmstädter Aufnahme von *Kommunion* (aus *Aus den sieben Tagen*) beschreibt Stockhausen sein Erstaunen: ...*diese von hochdifferenzierten, pazifistischen, lebenswürdigen Spielern realisierte Musik enthält die unheimliche Wahrheit, daß eine ausdrücklich postulierte »Kommunion«, die in den »unbewußten« Schichten des Körpers stattfinden soll, tierische Wildheit, dämonischen Spuk, härtesten Kampf, aggressive Schärfe bis zum Wahnsinn auslösen kann.* Das ist der Extremfall einer ganz natürlichen Situation; auch Aufführungen von *Spiral* können sowohl Paranoia und panischen Schrecken als auch Transzendenz ausdrücken (daher die Freude des Komponisten über Holligers »nette« Interpretation). Deshalb ist es wohl unvermeidlich gewesen, daß Stockhausen in den frühen siebziger Jahren zu eindeutigen Notationen zurückkehrte; nicht allein, um die kompositorische Kontrolle wiederzugewinnen oder wieder zur »Melodie« zurückkehren zu können, sondern um die behaftenden geistigen Ziele seiner Kunst zu sichern, von denen *Mantra* bereits im Titel spricht, das erste Werk im »neuen Stil«.

Über allem gerät der Interpret Stockhausen leicht ins Vergessen, auch wenn die Aufführung für ihn mit dazugehörte. Abgesehen von einer improvisierten Interpretation eines Teils von Goeyvaerts *Sonate für zwei Klaviere* 1951 in Adornos Kompositionskurs in Darmstadt dirigierte er dort im folgenden Jahr die »Skandal«-Uraufführung von *Kreuzspiel*. In den nächsten Jahren traten die Aufführungen in den Hintergrund, weil er in den elektronischen Studios seine endgültigen »Aufführungen« realisierte (was wiederum das Bedürfnis nach einer neuen Art von Dirigent schuf, der mitten im Publikum am Mischpult sitzt).

Gruppen und *Carré* hat Stockhausen wieder dirigiert; als Celesta-Spieler in *Refrain* trat er noch einmal mit einem Tasteninstrument auf. Auch wenn sein Platz an den Mischpulten war, ist es faszinierend, sich vorzustellen, man hätte ihn damals den Klavierpart der *Kontakte* spielen hören können. In den live-elektronischen Werken der sechziger Jahre und den wohl auf ewig umstrittenen Text-Stücken »intuitiver Musik« *Aus den sieben Tagen* hat seine Rolle als »Klanggestalter« immer größere Bedeutung gewonnen. In *Mikrophonie I*, *Mikrophonie II* und in *Mixtur* mußte hauptsächlich auf die Interpreten reagiert werden, obwohl die Bedienung einer der beiden Filtergruppen in *Mikrophonie I* bereits größere schöpferische Möglichkeiten bot. Doch in *Kurzwellen* und vor allem in *Aus den sieben Tagen* (wie bei den Aufführungen 1969 in Darmstadt) gewann das Regiepult zentrale Bedeutung, von dem aus der Komponist Lautstärke, Klangfarbe und räumliche Verteilung der Klänge ganz nach seinem Belieben steuern konnte, sei es als Guru, sei es als

»agent provocateur«.

Doch das überzeugendste Dokument von Stockhausens Aufführungen wird wohl der französische Schwarzweiß-Film über die *Momente* bleiben. Als ich ihn zum ersten Male sah, machte er mich sprachlos; und bei jedem Wiedersehen bin ich sicher immer neu überwältigt. Die häufigen narzißtischen Aufnahmen à la »Dies ist ein schwermütiges deutsches Genie« mögen einen stören, die Interviews mit schicken Pariserinnen noch weitaus mehr. Doch plötzlich steht ein jugendlich wirkender 37-jähriger Stockhausen vor seinen Musikern, probt *Momente* — und es ist wie Zauberei: Aus dem ganzen Körper strömt Musik. In jedem Augenblick lebt er die Musik, und die Musik lebt durch ihn. Eine Verbindung des »Musikantischen« und des »Musikalischen«, die den Geist des E. T. A. Hoffmannschen Kapellmeisters Kreisler auferstehen läßt; so wenig es Stockhausen zu jener Zeit geschätzt haben dürfte, als »Romantiker« bezeichnet zu werden — der Film erweist die zumindest teilweise Berechtigung jenes Epithetons. Als Zeugnis des MUSIKERS Stockhausen dürfte es kaum übertroffen werden.

HUGH DAVIES:

Einige persönliche Erinnerungen an Stockhausens Gebrauch des Schlagzeugs

Die Verwendung ungewöhnlicher Schlaginstrumente und ungewöhnlicher Aufführungstechniken in Stockhausens Kompositionen war in den letzten vierzig Jahren einer der wesentlichen Gründe für das wachsende Interesse zeitgenössischer Komponisten am Schlagzeug. Hervortretende Solo-Stimmen finden sich bereits in seinen frühesten Werken, wie *Kreuzspiel* und *Schlagquartett* (später als *Schlagtrio* revidiert), auch wenn sie hier noch mit herkömmlichen Instrumenten besetzt sind und hauptsächlich rhythmisch eingesetzt sind. Mitte der fünfziger Jahre, vor allem in *Gruppen*, schrieb er für ungewöhnlichere Instrumente, beispielsweise für Kuhglocken und Holztrommeln (afrikanische Schlitztrommeln). Kurz darauf, mit dem *Zyklus*, mit *Refrain* und *Kontakte* begann die Zeit, in der er seine wichtigsten Beiträge zum Schlagzeugrepertoire leistete.

Bis zur Komposition von *Zyklus* (1959) gab es kaum Solo-Literatur für Schlagzeuger; die bekanntesten Stücke waren Elliott Carters *Six Pieces for 4 Kettledrums* (1949) und Josef Anton Riedls *Stück für Schlagzeug* (1957), beides eher Rhythmusstudien. In *Zyklus* wurden die Aufgaben der gestimmten Kuhglocken (die auch in *Kontakte* und *Carré* vorkommen) und Holztrommeln erweitert, während die traditionell gestimmten Schlaginstrumente — im Gegensatz zu ihrem gewohnten melodischen Charakter — schnelle, verzierte Glissandi spielten. Die vorwiegend hohen Töne in *Refrain* wurden durch Zungenschnalzen und einen Satz kleiner, gestimmter Becken betont, die in den Partituren Stockhausens unterschiedliche Namen tragen: *Cymbales Antiques*, *Crotales* und *Zimbeln*; sie sind stabiler als die verkleinerten modernen Becken (*Cinelli*), wie sie in *Spiel*, *Momente* und *Trans* verwendet worden waren. In *Kontakte* bezieht sich der Schlagzeugpart häufig auf das Zuspieldband, das vollständig elektronisch hergestellt worden ist, trotzdem aber an bestimmten Stellen das Schlagzeug genau imitieren konnte.

In den *Momenten* war, abgesehen von einfachen Schlaginstrumenten für die Chorsänger (wozu noch Fingerschnipsen, Zungenschnalzen, Stampfen und Reiben mit den Füßen kam), das große Tamtam mit seinem Durchmesser von 155 cm die Hauptneuheit. Es wurde dann zum optischen Mittelpunkt und gleichzeitig zur einzigen Klangquelle in *Mikrophonie I*. Ursprünglich hat es auch in *Mikrophonie II* eine Rolle spielen sollen, wobei der Chor auf seine Klänge reagieren sollte; später änderte sich Stockhausens Konzeption, und eine Hammondorgel übernahm dann eine ähnliche Funktion. Ein Tamtamspieler hat auch bei den Auftritten des Ensembles des Komponisten mit *Prozession*, *Kurzwellen*, *Aus den sieben Tagen* und *Für kommende Zeiten* teilgenommen.

Für die frühen Werke wären noch andere außergewöhnliche Schlagzeugbesetzungen zu nennen: die Aufnahmen mit den unterschiedlichen traditionellen japanischen Instrumenten und die Webstuhlklänge, die die Abschnitte in der *Telemusik* bzw. auf dem Zuspieldband für *Trans* gliedern; der Solopart in *Inori*, der auf einem Satz japanischer *Rin* gespielt wird; die speziell für *Inori* und *Musik im Bauch* konstruierten tiefen Duraluminiumplatten; die elektronisch verstärkten Becken und Tamtams (je eins pro Spieler) in *Mixtur* —gelegentlich für die »kleinen Klänge« benutzt, wie sie John Cage so geschätzt hat — und die schlagwerkähnlichen Klänge von Tätigkeiten auf dem Lande, aus denen die ersten drei Abschnitte der *Herbstmusik* bestehen: »Ein Dach vernageln«, »Holz brechen«, »Dreschen«.

Im Februar 1965, als ich schon zwei Monate von insgesamt zwei Jahren als Stockhausens Assistent gearbeitet hatte, begleitete ich ihn nach Freiburg zu einem Konzert. Weil wir in der Nähe des Bodensees waren, entschied er, nicht mit den Instrumenten und Geräten im Lastwagen nach Köln zurückzufahren, sondern mit dem Zug, wodurch es uns möglich wurde, einen ganzen Tag in der Kuhglockenfabrik in Lindau zu verbringen. Er kaufte dort für jede seiner Kompositionen, in denen sie benötigt wurden, zwei Sätze

Kuhglocken. Für uns beide war es ein außergewöhnliches akustisches Erlebnis. Da für den »normalen« Gebrauch die Tonhöhe keine Rolle spielt, ist das Obertonspektrum, nach musikalischen Gesichtspunkten betrachtet, ziemlich ungewöhnlich. Eine der vielen Glocken, die wir ausprobierten, klang in zwei Tönen im Abstand einer großen Sexte, bei einer anderen glitt der Klang kurz nach dem Anschlagen einen halben Ton nach oben. Bereits nach wenigen Stunden hörten wir in jedem Klangspektrum immer feinere und feinere Nuancen. Am Nachmittag hörten wir in jeder Glocke so viele Tonhöhen, daß es immer schwerer zu entscheiden war, welcher Ton der Glocke im Konzert als ihr Hauptton zu hören sein würde.

Die Mitarbeit bei den Proben zur Uraufführung *Mikrophonie I*, die zwei Wochen später in Brüssel stattfinden sollte, war meine erste Arbeit für Stockhausen. Sie begann Ende November 1964 gleich an meinem ersten Tag in Köln, als der Formplan und damit die Struktur der »Brüsseler Fassung« bereits festgelegt war und die einzelnen »Momente« schon von den Musikern geprobt wurden. Ich erinnere mich, daß es eine meiner ersten Aufgaben gewesen ist, jeden »Moment« in der passenden Größe photokopieren zu lassen, um so die Lesbarkeit mit dem visuellen Gesamteindruck von Tempo und Rhythmus zu verbinden, wie er durch die horizontale Teilung der Notation gegeben war. Auf diesen Proben hat Christof Caskel die Kreide, die auf den Tamtams die Reibung vergrößern sollte, durch geschmolzenes Kolophonium ersetzt.

Während der Proben für die Studioaufnahme im WDR (Februar 1965) sowie für die zweite öffentliche Aufführung des Werkes in einem Konzert der Reihe »Musik der Zeit« im Juni 1965 hat Stockhausen weitere neue Elemente hinzugefügt. Caskel war es gewesen, der bei einer Probe das erste der gestrichenen Monochorde gegen den Rand des Tamtams gehalten hatte; ich habe dann ein oder zwei weitere Monochorde gebaut und die Musiker später zwei Duochorde: für diese Instrumente ist ein Quartett hinzukomponiert worden. Der erstaunlichste und schönste Nachtrag kam von Aloys Kontarsky (wenn ich mich recht erinnere), der mit einem Weinglas, das er über die kolophonierte Oberfläche des Tamtams zog, einen lang gehaltenen Ton erzeugte, der alle in den Bann zog und den Stockhausen sofort in das Korrektorexemplar der Partitur eintrug. Es überrascht nicht, daß der Klang mit dieser unerwarteten Qualität nie wieder wie auf jener Probe zu hören gewesen ist.

Im Spätsommer desselben Jahres probten wir die *Momente* für eine Tournee und die Schallplattenaufnahme (Fassung 1965). Wie immer war ich dabei, vor allem, weil ich die Stimmen der Uraufführung von 1962 revidiert sowie für die neu komponierten Teile geschrieben hatte. Es mußten nicht nur die Stimmen Korrektur gelesen, sondern auch die Praktikabilität vor allem des Umblätterns geprüft werden. Das auffallendste Schlaginstrument in diesem Werk ist die Deri-Trommel (die vom Hersteller inzwischen längst vom Markt zurückgezogen wurde!), eine nierenförmige Trommel, die die Möglichkeiten mehrerer Tomtoms in sich vereinigt und außerdem Glissandi über anderthalb Oktaven erlaubt. In der Fassung von 1962 hat Stockhausen die Verbindung von Tonhöhen- und Klangfarbenglissandi durch schnelles Tremolo eines Stockes auf einem anderen, dessen Kopf auf dem Fell gehalten wird, ausprobiert. Durch Bewegen des zweiten Stockes auf dem Fell erzeugt man ein Tonhöhenglissando, durch die Veränderung des Aufschlagpunktes des ersten Stockes auf dem zweiten ein Klangfarbenglissando. Während der Proben 1965 wurde diese Technik weiter verbessert, indem der tremolierende Stock durch zwei Stöcke ersetzt wird, die von beiden Seiten auf den gehaltenen Stock so tremolieren, daß nicht nur auf jeder Seite des zweiten Stocks einer (als »Sandwich«), wodurch nicht nur ein geschmeidigeres Tremolo entsteht, sondern ein bis zu doppelt so schnelles. Diese »Sandwichtechnik« habe ich für einige meiner eigenen Instrumente übernommen, wobei ich, da meine Schlegel viel kleiner und leichter als die gewöhnlichen sind, das Tremolo mit zwei Fingern einer Hand ausführe.

Eine Technik, die zwar perkussiv, aber nicht auf Schlaginstrumente beschränkt ist, wurde 1972 auf einer *Momente*-Probe mit den Blechbläsern entdeckt. Um die unregelmäßige Wiederholung einer einzelnen Tonhöhe zu erzielen, hatte Stockhausen unregelmäßige horizontale Striche als Verlängerung der Tonhöhen notiert. Die Ausführenden hatten aber immer Schwierigkeiten gehabt, unregelmäßig genug zu spielen bzw. zu singen. Die Lösung war ganz einfach: Morsecode imitieren. Während der Proben mit den Schlagzeugern (die meisten Musiker gehörten dem Ensemble »Musique vivante« an) hat Stockhausen auch die kurzen Worte und Silben hinzugefügt, die während der Pausen vom Spieler ins große Tamtam gerufen werden.

Stockhausens frühe Schlagzeugwerke, von den *Gruppen* bis *Mikrophonie I*, entstanden immer in enger Zusammenarbeit mit Caskel. Nachdem dieser 1965 für zwei Jahre die Gruppe verließ, hat Stockhausen Gelegenheit gehabt — und dies gilt vor allem für die *Momente*-Proben 1972/73 — in der Zusammenarbeit mit anderen Musikern deren ganz andere Erfahrungen zu nutzen, ihre Ideen und Techniken aufzugreifen und seinem Schaffen nutzbar zu machen.

Deutsche Übersetzung: Red

MICHAEL KURTZ: Aus den sieben Tagen

Im Mai 1968 schrieb Stockhausen fünfzehn Textkompositionen, die er unter dem Titel *Aus den sieben Tagen* zusammenfaßte. Die Textkompositionen beschreiben musikalische Prozesse, die von einem kleinen Ensemble zwischen vier und sieben Spielern aus dem augenblicklichen musikalischen Einfall heraus »intuitiv« gespielt werden sollen. Außer den Texten gibt es keine einzige Note — nur bei dem zweiten Text *Unbegrenzt* ein graphisches Element: eine geschlagene Linie, die sich von der Seitenmitte zum oberen rechten Rand aufschwingt, dort gleichsam in der Unendlichkeit verschwindet, dann in gegenläufigem Bogen zurückkehrt und vor dem rechten Seitenrand ausläuft. Die Sphäre des »Intuitiven« und musikalische Improvisation treten jedoch in dieser Entwicklungsphase von Stockhausens Musik nicht unvermittelt neu auf — im Gegenteil, sie sind sogar bis in das Jahr 1951, den eigentlichen Beginn seiner musikalischen Entwicklung, zurückzuverfolgen.

Das Entstehen von Stockhausens genau ausnotierten Werken jener Zeit vollzog sich im wesentlichen in zwei Schritten. Der erste war das Fassen einer Kompositions-idee, die dann in Skizzen festgehalten wurde. Der zweite Schritt bestand in der Ausarbeitung dieser Idee in den verschiedenen Tonparametern, einer musikalisch-mathematischen Fleißarbeit, wie es Stockhausen einmal später bezeichnete. Es ist wesentlich festzustellen, daß dieser erste Schritt seit *Kreuzspiel* ein intuitiver Akt ist. Die Werkidee wird nicht konstruiert, sondern kommt als Eingebung, als Intuition. *Da kommt im Tag- oder Nachtraum ein ganz starker Druck in einem auf*, so Stockhausen über das Entstehen der Kompositions-idee von *Kreuzspiel*, *ein Druck, der wie eine Blase auseinandergeht. Es ist ein Hören und Sehen zugleich (...), man hört das Ganze, wie man eine Landschaft, einen Berg, aus großer Entfernung sieht.*¹ In einem Brief an seine Frau aus Paris beschreibt Stockhausen im Februar 1952 einen solchen Intuitionsvorgang, den er damals noch als »Gesicht« bezeichnet, ausführlich: *Es gibt keine Absicht in mir, Denkbare oder Empfindbare gleichnishaft in Tönen auszudrücken. Es gibt nur eine wachsende Vertrautheit mit dem ganz einfachen Material, mit den Grenzen, die gesetzt sind, dieses oder jenes zu spielen, mit der klanglichen Erscheinungsvielfalt. Und so kommt zu irgendeinem Zeitpunkt ein Gesicht - aus den unbewußten und unbekanntenen Möglichkeiten sehe ich plötzlich einige herausfallen und sich ineinanderfügen. Solange bleibe ich still und sehe die Dinge sich umeinander bewegen, bis es plötzlich einen Stillstand gibt. Es dauert manchmal lange, und ich muß noch einmal die Erscheinung rufen und warten, daß sie sich zu Ende bewegt. Wenn dann alles zur Ruhe wird in diesem Gesicht, suche ich meine Möglichkeiten des Fertigen auf, des Ablesens, des Einsehen-Könnens. Und ich schreibe es nieder (...) Alles (...) ist abhängig von dem, was wir die Idee nennen.*²

Was Stockhausen »die Idee« nennt, ist dasselbe Phänomen, das er später als Intuition bezeichnet. In jenen Jahren reicht eine Intuition, eine Idee, um daraus in einer komplizierten Konstruktion ein ganzes Werk entstehen zu lassen, wie *Kreuzspiel*, *Schlagquartett* (bzw. *Schlagtrio*) oder *Kontrapunkte*.

Doch schon damals — gleichzeitig mit dem Entstehen jener rational genau auskomponierten Werke — improvisierte Stockhausen häufig. Zwischen Sommer 1950 und Dezember 1951 unternimmt er zusammen mit dem Zauberer Adrion verschiedene Reisen durch Deutschland und tritt zu dessen magischem Kammerspiel *Verzauberte Welt* als Klavierimprovisator auf. Eine Zeitungskritik bescheinigte ihm damals, *Kreuzspiel* und *Formel* waren in ihrer ersten Fassung bereits komponiert, *ein von außerordentlicher Intuition begabter Pianist* (zu sein), *dessen phantasievolles Spiel wesentlich zur Schaffung einer Stimmung*

¹ Mündliche Mitteilung an den Autor vom 11. Dezember 1982

² Brief an Doris Stockhausen vom 4. Februar 1952

und damit zur Schaffung einer Verbindung Publikum – Vortragendem beitrug.³ Später sagte Stockhausen über diese Improvisation, daß er oft sehr unglücklich war, weil er diese Musik nicht notiert festhalten konnte. Beim Komponieren hingegen, wenn aus Zahlen einzelne Töne zu Musik gebaut wurden, spürte er oft eine *irrsinnige Frustration*.⁴

Daß das Ende der Reisen mit Adrion nicht auch ein Ende des Improvisierens bedeutete, zeigt ein Brief, den Stockhausen im Frühjahr 1953 aus Köln an Karel Goeyvaerts schreibt: *Ich bin ganz glücklich heute abend und muß es Dir gleich schreiben (...). Ohne besondere Absicht setzte ich mich nach dem Abendessen an den Flügel und improvisierte. Und ich habe das erste Mal ein ganz geschlossenes Stück improvisiert, wie ich mir immer meine Musik vorgestellt habe: Ich fand diese improvisierte Musik wunderschön. Wie so etwas geschehen kann ... Noch ist mir das so überraschend, daß ich es in allen Nerven spüre.*⁵

Auch in den folgenden Jahren hat Stockhausen wohl improvisiert. Rückblickend auf diese Zeit schreibt er im Dezember 1986: *Ja, ich habe hin und wieder improvisiert und tue das manchmal auch noch jetzt, wenn auch selten (Klavierstück XIV ist z.B. im Anschluß an längere Improvisationen entstanden).*⁶

Um in der Chronologie fortzufahren: in der ersten Fassung der *Kontakte* für drei Schlagzeuger und einen Pianisten waren ebenfalls improvisatorische Elemente vorgesehen, wenn auch in engen Regeln. Es war die Phase der Aleatorik, der vieldeutigen und variablen Werke in Stockhausens Œuvre. Doch die vier Spieler konnten die Vorstellungen des Komponisten nicht zufriedenstellend ausführen. So wurden aus den vier zu improvisierenden Stimmen zwei exakt ausnotierte für Schlagzeug und Klavier. Erst als sich mit den Aufführungen von *Mikrophonie I* Ende 1964 die Gruppe Stockhausen konstituiert hatte, dämmerte die Möglichkeit des freien Ensemblespiels am Horizont.

Die eigentliche Vorgeschichte von *Aus den sieben Tagen* beginnt im Mai 1967 mit dem Stück *Prozession*. Als musikalische Ausgangspunkte legt Stockhausen für dieses Werk frei zu wählende Ereignisse aus bestimmten früheren Werken fest. Die fünf Spieler müssen nun während der Aufführung — aus dem Augenblick heraus — auf die eigenen Ereignisse oder die eines Mitspielers reagieren, geführt durch drei Symbolzeichen: +, - und =. Plus bedeutet höher, schneller, lauter oder vielgliedriger, minus das Gegenteil; die Gleichheitszeichen fordern gleiches oder ähnliches Spiel. Mit Alfred Alings und Rolf Gehlhaar (Tamtam), Johannes Fritsch (Bratsche für Kontaktmikrofon), Harald Bojé (Elektronium) und Aloys Kontarsky (Klavier) hatte Stockhausen fünf Musiker gefunden, die bereit waren und die Fähigkeiten besaßen, sich in einem solchen Werk zu versuchen. Ein Jahr später spielen dieselben Musiker die Uraufführung von *Kurzwellen*, eine Partitur, die wiederum aus +, - und = Zeichen besteht, ergänzt durch einige weitere Symbole. Musikalischer Ausgangspunkt sind hier die rauschenden und vielfältig verzerrten Klang- und Geräuschereignisse, die zu hören sind, wenn man den Kurzwellenbereich eines Transistorradios einschaltet.

In Stockhausens Werk hatte es immer wieder Wendepunkte und Wagnisse gegeben, und mehrfach waren Veränderungen, war Neues durch eine biographische Krise ausgelöst worden. Ein solcher Krisenpunkt sind die Tage vom 6. bis 13. Mai 1968.

Zurückgekehrt von der Uraufführung der *Kurzwellen* liest Stockhausen ein Buch über Leben und Werk des Inders Sri Aurobindo, das ihm ein Jahr zuvor in Kalifornien geschenkt worden war. In einer extremen privaten Krisis gibt es den Anstoß zu einer Katharsis und bildet einen wichtigen geistigen Hintergrund zu den Textkompositionen

³ Bunte Märchen auf der Bühne - Alexander Adrion bezaubert das Publikum, in: Westfälische Rundschau vom 10. Dezember 1951

⁴ Aus einem unveröffentlichten Interview mit Rudolf Frisius

⁵ Undatierter Brief an Karel Goeyvaerts, wahrscheinlich Mai 1953

⁶ Brief an den Autor vom 19. Dezember 1986

Aus den sieben Tagen. Am Abend des zweiten Tages, dem 7. Mai, schreibt Stockhausen einen ersten Text nieder, dem er den Titel *Richtige Dauern* gibt. Es war für ihn nichts absolut Neues, ein musikalisches Geschehen in Worten zu beschreiben. In den Realisationsskizzen für *Hymnen* gibt es einige Beispiele: [Der] *Klang zerbricht manchmal, wird immer lebendiger, zerklüfteter, auch stärker, härter.*⁷ Doch *Richtige Dauern* ist eine Textkomposition, d. h. den Spielern ist nur ein Text gegeben, der in einen bestimmten musikalischen Prozeß einstimmen soll. Es gibt kein musikalisches Ausgangsmaterial mehr, keinen Anhaltspunkt als den Text selbst, und die Spieler sind zum ersten Mal ganz allein ihren augenblicklichen musikalischen Einfällen überlassen.

Richtige Dauern (für circa vier Spieler)

*Spiele einen Ton
 Spiele ihn so lange
 bist Du spürst
 Daß Du aufhören sollst
 Spiele wieder einen Ton
 Spiele ihn so lange
 bis Du spürst
 daß Du aufhören sollst
 Und so weiter*

*Höre auf
 wenn Du spürst
 daß Du aufhören sollst*

*Ob Du aber spielst oder aufhörst:
 Höre immer den anderen zu*

*Spiele am besten
 wenn Menschen zuhören*

Probe nicht

In den folgenden Tagen entstehen vierzehn weitere Textkompositionen, die Stockhausen später unter dem Titel *Aus den sieben Tagen* veröffentlicht. In diesem Werkzyklus geht es Stockhausen um den schöpferischen Prozeß, um die Intuitionssphäre des Komponisten, die er permanent öffnen und dem Ensemblespiel verfügbar machen möchte. In diesem Bereich liegt auch seine Wahlverwandtschaft zu Aurobindo, wohl einem der bedeutendsten Träger des indischen Geisteslebens im 20. Jahrhundert, der den alten spirituellen Traditionen seines Landes den Evolutionsgedanken eingepflanzt hat. In jenem Buch über Aurobindo war dessen erster Grundakt im Yoga beschrieben: alle Gedanken und Regungen, die unser Bewußtsein normalerweise ausfüllen, nicht zu denken und durch dieses leere Bewußtsein die erste Voraussetzung für Intuitionen aus einer höheren Bewußtseinsebene herzustellen. *Es ist offensichtlich, hieß es dann, daß wir zuerst das alte Land verlassen müssen, wenn wir in uns ein neues entdecken wollen - alles hängt von der Entschlossenheit ab, mit der wir diesen Schritt unternehmen.*⁸ Das berührte Stockhausen zweifellos, war es doch wesentliches Moment von *Prozession* und *Kurzwellen* gewesen, die Partitur auf ein Minimum an Vorgegebenem zu reduzieren und das Wagnis einzugehen, ganz auf die Einfälle der Spieler während der Aufführung zu vertrauen.

⁷ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Rudolf Frisius in Karlsruhe.

⁸ Satprem - Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewußtseins, Bern 1970 (S. 29).

Es ist die in unserem Jahrhundert immer wieder aufblitzende Frage nach den Grenzen des menschlichen Bewußtseins, nach der Wirklichkeit einer überpersönlichen, intuitiven Sphäre überhaupt. Es war für Stockhausen deutlich, daß für diese Musik ein neuer Typus von Musiker nötig ist, ein Musiker, der etwas Höheres über sich anerkennen kann und der gleichzeitig bereit ist, allmählich dieses höhere Bewußtsein zu entwickeln. Am 25. November 1968 fand in der Town Hall, London, die erste Aufführung zweier Stücke von *Aus den sieben Tagen* statt, *Es* und *Verbindung*, gespielt von Arts Laboratory Ensemble mit Stockhausen und Hugh Davies an Filtern und Reglern. Die offizielle Uraufführung von *Es* spielte die Gruppe Stockhausen im Dezember desselben Jahres in Brüssel. Zunächst hatte es aber einige Überredungskunst des Komponisten bedurft, um alle Mitglieder des Ensembles zum Spielen zu bewegen. Harald Bojé führte ins Feld, daß ein solcher geistiger Zustand nicht in drei Wochen Proben zu erreichen sei. Alfred Alings meinte, Stockhausen mache es sich zu leicht, dem Ensemble nur noch Texte vorzulegen, und Aloys Kontarsky — so Stockhausen — hält das Ganze wahrscheinlich heute noch für Humbug. Johannes Fritsch und Rolf Gehlhaar, die beiden jungen Ensemblemitglieder, waren sofort interessiert. Sie reizte der musikalische Aspekt der Sache. *Es* ist Stockhausens direkte Antwort auf den Ausgangspunkt von Aurobindos Yoga:

Es (für Ensemble)

*Denke NICHTS
Warte bis es absolut still in Dir ist
Wenn Du das erreicht hast
beginne zu spielen*

*Sobald Du zu denken anfängst, höre auf
und versuche den Zustand des
NICHTDENKENS wieder zu erreichen
Dann spiele weiter*

Es ist nicht verwunderlich, daß die ersten Versionen des Textes in den Proben sehr kurz waren, nur einige Töne wurden gespielt, und es entstanden lange Pausen. Dann begann man allmählich, aufeinander zu reagieren, und langsam gestaltete sich Musik. Die Uraufführung war eines der für Stockhausen typischen Wagnisse —und das Wagnis war gelungen.

In den folgenden Jahren entsteht eine weitere Folge von Textkompositionen, *Für kommende Zeiten* betitelt. Hier schließt Stockhausen in vielen Texten an seinen Zyklus von Mai 1968 an, gibt aber in einigen der Stücke genauere Vorlagen. In *Japan* ist zu dem kurzen Text: *Aufwärts-Regen/in Tropfen und Fäden/und eine Melodie* eine langsame, kleine Melodie — erst aufsteigend und zur Ruhe kommend, dann wieder absteigend — notiert. Diese ist ebenso wie der genau ausnotierte, vierundvierzig Takte umfassende Rhythmus bei *Ceylon*, mit seinem knappen Text *Alles in zwei geteilt/und ein paar Minoritäten./Für festliche Zeiten ein Rhythmus*, musikalisch anregendes Ausgangsmaterial zum intuitiven Spiel. Beide Werke entstanden im Sommer 1970 in Ceylon, angeregt durch singhalesische Improvisationsmusik in einem Tempel und Erinnerungen an Japan, wo Stockhausen auf der Expo in Osaka über mehrere Monate seine Musik aufgeführt hatte. Das bisher am meisten gespielte Werk dieser Periode Stockhausens ist *Spiral* für einen Instrumentalisten oder Sänger mit Kurzwellenradio, das im Herbst 1968 in den USA (in Madison/Connecticut) entstanden war. Allein während der Weltausstellung in Osaka 1970 wurde es von verschiedenen Instrumentalisten und Sängern über tausend Mal aufgeführt. Grundlage sind wiederum, wie in *Prozession* und *Kurzwellen*, +, - und = Zeichen, erweitert um neue Symbole für die musikalische Gestaltung von u. a. Ornamentierung, polyphoner Artikulation, periodischer Gliederung und Echos. Den

mehrfach eingeschobenen Spiralprozeß, in dem sich der Aufführende über die Grenzen seiner erlernten Fähigkeiten hinaus steigern soll und der dem Stück seinen Namen gegeben hat, wird von Stockhausen folgendermaßen beschrieben: *Wiederhole das vorige Ereignis mehrmals, transponiere es jedesmal in allen Parametern zugleich und transzendiere es über die Grenzen Deiner bisherigen Spiel-/Gesangstechnik und dann auch über die Begrenzungen Deines Instruments/Deiner Stimme hinaus. Hierbei sind auch alle visuellen, theatralischen Möglichkeiten angesprochen. Behalte von nun an, was Du in der Erweiterung Deiner Grenzen erfahren hast, und verwende es in dieser und allen zukünftigen Aufführungen von Spiral.*⁹

Die bisher letzten Werke für Instrumentalisten bzw. Sänger und Kurzwellenempfänger sind *Pole* für zwei und *Expo* für drei Spieler, Ende 1969/Anfang 1970 im Hinblick auf Osaka komponiert, in welchen die Spieler als Neuerung nach Symbolen auf das Spiel der anderen Musiker reagieren, Gehörtes ins eigene Spiel einfügen, bei den anderen mitspielen oder deren Ereignisse musikalisch erweitern. Mit einer Textkomposition für neunzehn Spieler *Ylem*, welche den Prozeß des sich ausdehnenden und wieder zusammenziehenden Universums musikalisch gestaltet, ist 1972 das bisher letzte Werk intuitiver Musik entstanden. Seither hat sich der Komponist in der Formelkomposition wieder weitgehend exakt notierter Musik zugewandt.

Als Stockhausen sich in jener Zeit Rechenschaft über seinen bisherigen kompositorischen Weg ablegte, sagte er: *Wir sind durch viele Stadien einer primär rationalen Musik im Fazit einer langen Tradition gegangen zwischen 1950 und circa 1965, und ganz allmählich über deren Grenzen hinausgelangt, innerhalb derer noch heute die meiste Musik fabriziert wird. Nun besteht die Aufgabe, die Erfahrung jenseits jener Grenzen stetig zu erweitern und auf den begrenzten Bereich des Rationalen einwirken zu lassen, damit bei Gott kein neuer Dualismus zwischen dem Intuitiven und dem Rationalen entsteht, ein Zustand, den wir aus zerreißen Krisen dialektischen Komponierens kennen und der bei manchen außerordentlich talentierten Künstlern bis zum Rand des Schweigens und zur schöpferischen Lähmung führt, ja bis zum Verlust der Sinnggebung von Kunst überhaupt. Das Zeitalter des denkerischen Absolutismus geht zu Ende und damit auch das Zeitalter der Kunstprodukte, die – in zunehmendem Maße – primär die menschliche Denkfähigkeit darstellen.*¹⁰

Der neue Bereich, den Stockhausen mit dieser Werkgruppe zwischen 1967 und 1972 betreten hatte, war von großer Bedeutung, aber noch keimhaft, eine Musik »für kommende Zeiten«. In der Folgezeit nannte Stockhausen diese Musik »intuitive Musik«.

Michael Kurtz

⁹ Partitur von *Spiral*, Universal Edition Wien (S. 4).

¹⁰ K. Stockhausen - *Texte zur Musik III*, Köln 1971 (S. 124 f).

HUGH DAVIES: Das Schlagzeug in Klangskulpturen und Klanginstallationen

Die Fertigkeiten, die ein Schlagzeuger erlernt, unterscheiden sich grundlegend von denen, die von Bläsern, Streichern und auch von Pianisten erwartet werden. Nur der Schlagzeuger beherrscht seine ganze Instrumentenfamilie, während andere Interpreten nur selten ein anderes als ihr Hauptinstrument beherrschen. Der Schlagzeuger lernt vor allem Stock- und Fingertechniken, während die Instrumente, auf die man diese Techniken anwendet, eher nebensächlich und auch leicht zu erlernen sind. Wegen der rhythmischen Natur der meisten Schlagzeugstücke kann ein guter Schlagzeuger sowohl auf vorgefundenen Objekten wie Mülleimerdeckeln aus Metall und allen möglichen Einrichtungsgegenständen genauso interessante Resultate erzielen wie auf einer Triangel, ein paar Maracas oder einem ganzen Satz von Schlaginstrumenten eines Orchesters, einer Jazz- bzw. Rockband.

Dem Leser dürfte bekannt sein, wie stark die Bedeutung des Schlagzeugs im 20. Jahrhundert für alle Arten abendländischer Musik gewachsen ist. Hier werden uns vor allem jene Objekte interessieren, die in Klangskulpturen und -installationen perkussiv eingesetzt werden sowie die Methoden, mit denen sie zum Klingen gebracht werden.

Die Vielfalt reicht bei den klingenden Gegenständen von konventionellen Schlaginstrumenten (bisweilen im Spielzeugformat) bis zu extra konstruierten Instrumenten (von oftmals ungewöhnlicher Gestalt) und vorgefundenen Objekten (die zum Teil oder auch prinzipiell wegen ihres Aussehens gewählt werden). Durch die Auswahl bzw. die Kombination solcher Gegenstände für eine Skulptur oder Installation kann dadaistischer Nihilismus, surrealistische Bedeutungsverschiebung und sogar manchmal Komik hervorgerufen werden.

Der Begriff der »Klanginstallation« sollte zunächst geklärt werden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat eine Anzahl von Komponisten, Performern, Malern und Bildhauern sowie einige Dichter, Architekten und Physiker aus unterschiedlichen Gründen begonnen, neue Klänge zu schaffen, die weder auf konventionellen noch auf kommerziellen elektronischen Instrumenten erzeugt werden konnten. Diese Klänge werden auf selbstgebauten Instrumenten im Konzertsaal oder in beliebigen öffentlichen Räumen aufgeführt (meist von Malern, die sich der Performance-Kunst zugewandt haben) oder eben in Galerien und Museen durch Klangskulpturen, Klanginstallationen und Klangumgebungen erzeugt.

Versuch einer genaueren Differenzierung (auch wenn die Übergänge natürlich fließend bleiben):

Klangskulpturen sind das Ergebnis primär bildhauerischen Denkens, während Klanginstallationen und die verwandten Klangumgebungen (häufig im Freien, mit zuvor aufgenommenen Klängen eingerichtet) eher von Musikern oder von den nicht recht klassifizierbaren »Multimedia«-Künstlern entworfen werden. Eine Klanginstallation wird nicht notwendig den Eindruck einer Plastik vermitteln; sobald aber die Klänge aktiviert sind, »lebt« der Raum im Wechselspiel der direkten Beschallung, der akustischen Eigenschaften des Raumes und der sichtbaren Installation; manchmal wird die Installation auch interaktiv vom Publikum gesteuert. Eine Installation — mit oder ohne Klang — wird in der Regel für eine bestimmte räumliche Situation entworfen bzw. ihr angepaßt, eine Klangskulptur dagegen wie eine herkömmliche Plastik in einem Raum ausgestellt.

Es gibt grundsätzlich drei Möglichkeiten, wie das Publikum mit Klangskulpturen und Klanginstallationen umgeht, was selbstverständlich nicht allein für perkussive Klangerzeugung gilt:

— dem Publikum wird erlaubt, die Skulptur/Installation mit den beigegebenen Schlegeln direkt wie ein Konzertinstrument zu spielen

- die Skulptur/Installation wird nur indirekt vom Publikum beeinflusst, etwa durch Fernsteuerung oder mittels Videokamera, Photozellen oder anderer Sensoren erfaßte Bewegungen in der Nähe.
- die Skulptur/Installation arbeitet unabhängig vom Publikum; sie wird mittels einer Schaltuhr oder eines Schalters aktiviert; die Klänge können fertig vom Tonband abgespielt oder von einem computergesteuerten Synthesizer bzw. Sampler erzeugt werden.

Soll dem Publikum erlaubt werden, auf der Skulptur wie auf einem Instrument zu spielen, muß es entsprechend stabil konstruiert sein. Selbst die robusteste Klangskulptur wird manchmal beschädigt, wenn die Zahl der Besucher (vielleicht ein paar hundert pro Tag) zu groß ist und ein Teil von ihnen den erforderlichen Kraftaufwand überschätzt. Schon deshalb sind Klangskulpturen dieser Kategorie so selten. Normalerweise handelt es sich um neukonstruierte Konzertinstrumente wie die *Structures Sonores* von François und Bernard Baschet und die *Sonambient*-Skulpturen von Harry Bertolia. Sie sind manchmal überlebensgroß wie die Bambusgerüste für Kinder von GRIMUS, die Spielplatz-Instrumente von Echo City und Paul Fuchs' *Ballastsaiten* und *Holzblockwagen*. Dazu zählen aber genauso die kleinen, hängenden, elektrisch verstärkten Objekte von Richard Lerman — Stückchen von Papier, Metallfolie und Kunststoff.

Bei Installationen und Skulpturen der zweiten Kategorie werden die Klangereignisse indirekt vom Publikum durch elektrische Sensoren oder andere Steuerungsvorrichtungen beeinflusst; gewöhnlich handelt es sich dabei um elektronische Klangquellen wie bei den Installationen Alvin Luciers, in dessen Arbeiten meist physikalische Effekte wie stehende Wellen ausgenutzt werden, die sich durch Bewegungen im Raum ändern. In dieser Kategorie gibt es nur wenige Installationen und Skulpturen, die perkussiv arbeiten. Zu ihnen zählen zwei Installationen des Autors, die mit einer Art Tastatur gespielt werden. Eigentlich würden sie damit in die erste Kategorie fallen, doch — anders als kommerzielle Tasteninstrumente — reagieren bei gleichzeitigem Drücken mehrerer Tasten die Klangquellen miteinander.

Die meisten Klangskulpturen und Klanginstallationen aber geben Musik wieder, ohne daß das Publikum darauf Einfluß nähme. Sie setzen damit die lange Tradition automatischer Musikinstrumente (wie Flöten- und Spieluhren, Spieldosen und Orchestrions) und Automaten (mit oder ohne Musik) fort, in denen die komponierte Musik auf Stifftwalzen oder Lochscheiben, aber auch auf neueren Speichermedien wie perforiertem Film, Platten und im Computer abgespeichert ist. Stefan von Huene, Martin Riches und Trimpin sind die bekanntesten Vertreter dieser Arbeitsweise, und sie alle haben die Verfahren der Klangprogrammierung für Schlaginstrumente und orgelähnliche Pfeifen ausprobiert. Die vielfältigen Möglichkeiten mancher dieser Klangskulpturen haben dazu geführt, daß von Huene und Riches auch mit anderen Komponisten zusammengearbeitet haben: von Huene mit James Tenney (bei *Drum*) und Riches mit einer ganzen Reihe von Komponisten für seine *Flute-Playing Machine*. In Trimpins *Liquid Percussion* fallen Wassertropfen aus größerer Höhe kontrolliert auf einfache Trommeln; eine andere Installation benutzt Holzschuhe als Schlaginstrumente. Schichten schlagzeugartigen elektronischen Klickens hört man in Arbeiten der Musiker Max Neuhaus und Takehisa Kosugi.

Ein ganz anderer Bereich liegt dann vor, wenn statt festgelegter Kompositionen ein Grundklang bzw. eine Klangfolge durch Zufall bestimmt wird, der beim Ablauf repetitiver mechanischer Prozesse oder in elektromechanischen bzw. elektronischen Schaltkreisen entsteht, wenn sich etwa Zyklen unterschiedlicher Dauer überlagern. Meist arbeitet man mit einem oder mehreren Elektromotoren, doch hat es auch schon elektropneumatische Systeme gegeben, und auch Reaktionen auf Naturphänomene wie

Tageslicht, Wind und Wasser sind verwendet worden. Dieser Ansatz wird meist von Bildhauern verfolgt; so von Jean Tinguely (von seinen frühen klingelnden Tönen wie in *Mes Étoiles* bis zu den monumentalen *Méta-Harmonie*-Maschinen) und Takis (von zart geschlagenen Saiten mit hohen und tiefen Resonanztönen in der Serie *Télésculpture musicale* bis zu den Stücken der Reihen *Gong* und *Espace*, wo große Metallobjekte von elektromagnetischen Stößeln angeschlagen werden). Vergleichbares ist aber auch von Musikern gebaut worden: der Fluxus-Komponist Joe Jones hat kleine Schlägel an Elektromotoren befestigt, die dann Saiten- und kleine Schlagzeuginstrumente anschlugen; auch Max Eastley hat kleine Motoren in seinen Skulpturen (die Entsprechungen zu metallenen und hölzernen Schlaginstrumenten, Woodblocks, Glocken usw. darstellen) benutzt, an denen die Schlägel mit Nylonsaiten befestigt waren. Mehr noch als andere hat sich Gordon Monahan auf das Recycling alter Hausratsgegenstände und elektronischer Geräte spezialisiert; in der *Music from Nowhere* ist der Inhalt alter Lautsprecherboxen durch eine seltsame und überraschende, schlagzeugartige Apparatur ersetzt.

Deutsche Übersetzung: Red.

Als Klaus Ebbeke vor mehr als anderthalb Jahrzehnten als Jüngling nach Berlin kam, um an der Freien Universität zu studieren, fiel er sofort auf, nicht nur durch seinen blonden Lockenkopf, sondern auch durch seine zarte Stimme, die eigenartig zu seiner auffälligen Größe im Gegensatz zu stehen schien, die Gewährtheit seiner (Schüchternheit verratenden) Ausdrucksweise, die in einer Zeit der Sprachverlotterung sogleich einnehmend wirkte. Als bald wurde auch seine Neigung zum Neuen und Geheimnisvollen, sein Sinn für Diffiziles und auch für Technisches erkennbar. Diese Neigung zum Neuen (und auch Absonderlichen) stellte die von ihm stets für wichtig erachtete vielfältige Traditionsbindung niemals in Frage; als ausgebildeter Kirchenmusiker hatte er viel Sympathie für diese Sphäre; sie war wohl überhaupt die Grundlage seiner musikalisch-geistigen Existenz. Immer wieder hat er sich mit Reger und Hindemith beschäftigt. Zum Zentrum seiner (wissenschaftlichen) Arbeit wurde jedoch das Werk des zeitgenössischen Komponisten, welches äußerste Radikalität rationaler Konstruktion mit aufs höchste gesteigertem Kunstanspruch bei voller Integration niederer (umgangsmäßiger) Musikarten, wie etwa dem sogenannten Jazz, zu verbinden suchte und dabei nicht weniger als ein weltanschaulich bedeutsames Gesamtkunstwerk zu realisieren trachtete: das tief in Traditionen wurzelnde Werk von Bernd Alois Zimmermann. Ihm galt, neben zahlreichen Einzelstudien, seine Monographie *Sprachfindung* (1986) — wohl das Erhellendste über die Instrumentalwerke — und die Aufarbeitung des umfangreichen Nachlasses, von der sowohl das vollständige, viel Unbekanntes erschließende, leider noch unveröffentlichte Werkverzeichnis und der große, weit über den gegebenen Anlaß hinaus wertvolle Katalog der Zimmermann-Ausstellung (Berlin 1989), die die Akademie der Künste aus Anlaß der Übernahme des Nachlasses veranstaltete, zeugen. Diese Werke bilden die solide Grundlage der mittlerweile sich lebhaft entfaltenden Zimmermann-Forschung.

Indes war Klaus Ebbeke nicht nur Wissenschaftler, sondern ganz allgemein ein belebendes Element dessen, was man heutzutage die »Musik-Szene« nennt. Hier hat er, der eine ungewöhnliche Sensibilität und ein überaus feines (und verlässliches) Gehör mit reichen Kenntnissen und unumstößlichen Überzeugungen zu verbinden wußte, sehr viel zur Belebung, zur Fundamentierung und Dokumentierung beigetragen. Sein Interesse galt insbesondere der Elektronischen Musik und allen anderen neuen Musikarten, die bestehende Gattungs- und Genre Grenzen zu überwinden versuchten. Nie war er jedoch ein sich ins Unverbindliche verlierender Kommentator. Er war durchaus kritisch gestimmt, hat jedoch seine Einsichten nicht in Kritiken, sondern vielmehr positiv bei der Organisation von Veranstaltungen (z. B. der Inventionen) bewährt. Unvergeßlich eindrucksvoll bleibt sein ganz sachlicher Bericht über seine Arbeit an den von den Radiostationen zur Verfügung gestellten Tonbändern, die als Grundlage für die *Edition zeitgenössischer Musik* des Deutschen Musikrates dienen sollten und tatsächlich dienten. Welch eine verlässliche Wahrnehmung, und was für eine differenzierte, sämtliche Möglichkeiten erwägende kritische Bewertung!

Im soeben erschienenen Heft der Zeitschrift *Die Musikforschung* schreibt ein ehemaliger Kommilitone Ebbekes, Wolfgang Rathert, daß der Abdruck eines Kolloquium-Referats *schmerzhaft bewußt mache, welchen Verlust sein tragisch früher Tod im vergangenen Jahr für die jüngere deutsche Musikwissenschaft bedeutet* (1993, 451 f.). Für die, die Klaus Ebbeke näher kennen konnten, ist der Verlust auch ein persönlicher. Er gehörte zu den jungen Menschen, die von der Sache der Kunst so ergriffen waren, daß für sie daraus eine als solche ständig gefühlte Verpflichtung erwachsen ist. Er liebte die Musik, die Kunst und seine Arbeit. Alle, die ihm auf seinem (nicht stets leichten) Weg etwas behilflich sein konnten, fühlten seine Dankbarkeit, die sich stets als Treue zur erkannten Aufgabe bewährte.

Rudolf Stephan

KLAUS EBBEKE: Eine Überlegung zur Rolle des Schlagzeugs in unserem Jahrhundert

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

Für die mitteleuropäische Musik war die andere Entwicklung wichtig geworden. Spätestens mit den Symphonien Gustav Mahlers war der Schlagzeugapparat mehr und mehr erweitert worden und hatte in dem Aufwand der *Sechsten Symphonie* sicher einen Höhepunkt gefunden. Hier sehen wir uns einem Stückchen musikalischen Satzes gegenüber, in dem das Geräusch der Herdenglocken zum musikalisch Dominierenden wird. Die Regieanweisung Mahlers jedoch lenkt die Phantasie sofort wieder in die »richtige« Bahn. So heißt es bei Takt 198: *Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden — in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. Es wird jedoch ausdrücklich betont, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.* Dennoch wird klar, daß das Geräusch für das bukolische Idyll steht, das aus der Ferne aufscheint. So eignet einem solchen Geräuscheinsatz ein Zitathaftes, das es spröde macht gegen eine wirkliche strukturelle Verbindung mit dem musikalischen Satz, die allein erst von einer Emanzipation hätte sprechen lassen können. Anton Webern, der in seinem dritten *Orchesterstück op. 10* diese Konfiguration aufgreift, scheint die Virulenz gespürt zu haben, die sich bei aller satzmäßigen Neutralisierung hier angedeutet haben mochte. Im Kontext dieses nur elf Takte langen Stückes kommt dem Glockengeräusch allein schon wegen seiner zeitlichen Präsenz ein anderer Stellenwert zu. Es bildet eine der musikalischen Grundschichten. Hinzu kommt, daß auch alle anderen Instrumente in ihrer Dynamik so weit zurückgenommen sind, daß sie an der Grenze eines klar gebildeten Tones operieren. Das Grundrauschen wird auch bei den anderen »musikalischen« Instrumenten zu einer dominanten Bildung, durch die auch das Musikalische, das den Herdenglocken mit ihren regelmäßigen Obertonspektren anhaftet, weiter reduziert wird. Der *Marsch* aus Alban Bergs *Orchesterstücken op. 6* geht den entgegengesetzten Weg: auf dem vom Komponisten so bezeichneten »Höhepunkt« erleben wir eher einen

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

So schreiben wir uns aus einer ganz unerwarteten Richtung an den Gegenstand, der das eigentliche Thema dieser Erwägungen bilden sollte, heran. Zuvor aber noch eine zweite Volte. Was wir hier in Bruchstücken verfolgt haben, war die Hineinnahme des Geräuschträgers Schlagzeug in den konventionellen Orchesterapparat und das

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

In seiner *History of experimental music in the United States* macht John Cage noch auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam: *Henry Cowell hing nicht an der Frage (ebenso wie Varèse), die vielen als so wichtig erscheint: ob er Schönberg oder Strawinsky folgen sollte. In seinen Klavierwerken, lange vor Varèses Ionisation (das übrigens von Cowell veröffentlicht wurde) wies er mit seinen Tonclustern und den verschiedenen Weisen, die Saiten zu behandeln, auf das Geräusch und ein Klangfarbenkontinuum.* Und gerade im Werk von John Cage selber zeigt sich dieser Einfluß ganz deutlich. Von den frühen Schlagzeugkompositionen bis hin zum präparierten Klavier, das für das Denken John Cages ja ebenfalls ein schlagzeugartiges Instrument war, zeigt sich der Versuch, die Vorstellung von Klangfarbe zu weiten, wobei gerade dem Geräusch in Cages ersten elektroakustischen Versuchen eine besondere Bedeutung zukommt. Es ist von Anfang an gleichberechtigte akustische Erscheinungsform, die allerdings in ein anderes ästhetisches Verständnis eingebettet ist als all jene Versuche europäischer Provenienz. Wie einer sich aus dem Transzendentalismus herleitenden Ästhetik die Komponente der Zusammenklänge nicht mehr von primärer Bedeutung ist und zwischen Konsonanz und Dissonanz kein Unterschied qualitativer Art mehr besteht, so wird in einem weiteren Schritt die Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch fallengelassen. Nicht wird das eine der anderen Kategorie eingefügt, die Denkweise selber wird abgelehnt. Und auch in den Anfängen der »musique concrète« hat das Schlagzeug ja eine herausragende Position. Wenn man sich die ersten fünf Geräuschetüden Schaeffers anhört, stellt sich heraus, daß das Hauptgewicht auf Schlagzeugklängen liegt, die mit »richtigen« Geräuschen versetzt werden. Auf diese Weise mag man durchaus einen Faden von Varèses Schlagzeugkomposition zu jenen Etüden knüpfen, die im Grunde das Prinzip der dreißiger Jahre mit neuen Elementen — realen Umweltgeräuschen eben (die gleichwohl durch die Speicherung auf Endlosrillen ihrerseits ja auch schon »musikalisiert« sind) — durchführen.

1952 dann, in der Zeit seines Studiums bei Olivier Messiaen, stellt Stockhausen eine konkrete Etüde in Schaeffers Studio her, die leider nicht auf uns gekommen ist.¹¹ Es mögen sich hier die zwei divergierenden Strömungen wiedergetroffen haben. Doch findet sich die Kombination von Schlagzeug und elektronischen Klängen erst vergleichsweise spät im Werk Stockhausens, mit den *Kontakten* des Jahres 1960. Dies mag verwundern, da die Klangsubstanz, die dort ausgebreitet wird, auch schon zum Zeitpunkt des *Gesangs der Jünglinge* zur Verfügung gestanden hätte. Wenn man von den Berichten der ersten Konzeption ausgehen darf, war es Stockhausens Plan gewesen, ein Stück für Klavier und Schlagzeug zu komponieren, in dem die Elektronik die Übergänge zwischen den einzelnen Klangfamilien schaffen, sie an solchen Kontaktflächen ins Werk treten lassen sollte. Im Laufe der Arbeit hat sich dieses Konzept zu einem Stück gewandelt, in dem das Schlagzeug einem elektronischen Tonsatz die klangfarblichen Lichter aufsetzt. Der elektronische Tonsatz kann, wie Stockhausens spätere Bewertung zeigt, jedoch auch durchaus für sich alleine stehen. Aber gerade dieses Stück hat eine bis heute ungebrochene Faszination, die bis zu einer Komposition wie Dirk Reiths *Nested Loops III* reicht, das selbst in einer Besetzung (Klavier, Schlagzeug und vierkanaliges Tonband) an die klassische Konfiguration gemahnt. Vielleicht liegt das Faszinosum darin, daß sowohl Schlagzeug als auch Elektronik keine vorausbestimmten Artikulationsformen haben. In beiden Fällen stellt sich der Gedanke an ein vorgängiges Melos nicht gleich ein, auf beiden Materialebenen ist die Bemühung um einen musikalischen Sinn ähnlich. Hinzu mag das rein technische Moment kommen, daß die vom Schlagzeug hervorgebrachten Klänge in ihrer akustischen Struktur sehr viel interessanter und vielfältiger sind als die »normaler« Instrumente, die alle mehr oder weniger auf die harmonische Obertonreihe sich zurückführen lassen. Gerade einem Komponieren, das in den einfachen Zusammenhängen die Gefahr einer zu großen Vernutztheit sah, mögen diese komplizierten Strukturen reizvoll erschienen sein. Und vielleicht läßt sich von da aus auch die damalige Tendenz erklären, den klassischen Instrumenten durch ungewöhnliche Spieltechniken möglichst neue Farben abzugewinnen.

In neuerer Zeit läßt sich noch eine weitere Entwicklung beschreiben. Musiker gehen dazu über, sich ein eigenes Instrumentarium zu schaffen, wobei gerade den Schlaginstrumenten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dies mag in ihrer technischen Einfachheit liegen, deutet aber noch auf ein Weiteres. Wir erinnern uns der Zeit jener Indien-Bewegung, als die Tabla plötzlich überall auftauchte. Wenn hier sicher auch ein hermeneutisches Mißverständnis der Hauptgrund gewesen sein mag, kann dies aber auch für den Wunsch gestanden haben, sich selber musikalisch zu betätigen, auch dann, wenn man keine reguläre Ausbildung genossen hatte. Das Schlagzeug verspricht einen direkteren und vielleicht auch sinnlicheren Zugang zur Musik als jene Instrumente, deren Spiel erst in einem langwierigen Prozeß erlernt werden müßte. Die selbstgebauten Instrumente stehen für den Wunsch, dem eigenen musikalischen Gedanken einen möglichst direkten Ausdruck zu geben, sich gleichsam einen Körperteil zu schaffen, der präzise das Gewünschte hervorbringt, ohne daß man den Umweg über eine standardisierte Apparatur gehen müßte, die neben den eigenen Gedanken auch die des Instrumentenbauers dem Spieler und dem Komponisten (wobei dieser hier meist dieselbe Person ist) suggeriert. Dies tritt uns auch auf dem Gebiet der Elektronischen Musik entgegen, wo wir neben dem immer größeren Computer auch auf die entgegengesetzte Ausprägung treffen, auf den Apparat, den der Komponist speziell für die eigene Werkidee zusammengestellt hat. Die Werke Roland Pfrengles sind Beispiel für diese Erscheinung. Die Maschine ist Werkidee wie der Tonsatz, für jede Komposition muß eine neue Konfiguration geschaffen werden. Der technische Apparat wird zur ästhetischen Idee.

¹¹ Diese Etüde ist inzwischen wiedergefunden und auch auf CD veröffentlicht worden (Anm. d. Red.)

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

(1985)

FRANK GERTICH: 40 Jahre elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin

1952 wurde in Berlin von der Hochschule für Musik und der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg gemeinsam ein Ausbildungsgang »Tonmeister« eingerichtet. Die Initiative dazu ging von Fritz Winckel aus, der damals als Lehrbeauftragter am Institut für Schwingungstechnik der TU beschäftigt war. Die Technische Universität sollte die technische Komponente des Studiengangs ausrichten. Den institutionellen Rahmen dazu bildete der im Wintersemester 1952/53 für Winckel eingerichtete Lehrauftrag »Musikwissenschaft und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen«, der dem von Hans Heinz Stuckenschmidt besetzten Lehrstuhl für Musikgeschichte angeschlossen war. Speziell für die Tonmeisterausbildung wurde dann 1954 eine Lehrveranstaltung »Studiotechnik« eingerichtet, wofür ein Hörsaal mit angeschlossenem Tonstudio zu Verfügung stand.

Anfänglich mußten mit dem Aufbau einer gerätetechnischen Grundausstattung erst einmal die Voraussetzungen für eine reguläre Studioarbeit geschaffen werden. Fritz Winckel bemühte sich bei den verschiedensten Stellen um materielle Unterstützung, denn der von der Universität bereitgestellte Etat war kaum der Rede wert. Neben den so ermöglichten Anschaffungen wurde ein Teil der Ausstattung in Eigenentwicklung selbst gebaut. So wurde zum Beispiel 1958/59 ein großes Vierkanal-Universalmischpult hergestellt.

Anfang der sechziger Jahre begann die musikalische Zusammenarbeit mit Boris Blacher, dem damaligen Direktor der Hochschule für Musik. Es bildete sich der *Arbeitskreis für Elektronische Musik*, dem Blacher, der damalige Assistent Manfred Krause, der Tonmeister Rüdiger Rüfer und Winckel angehörten. 1962 wurden erstmals einige Produktionen dieser Gruppe öffentlich aufgeführt. Dabei wurde deutlich, daß sich das Studio, was seine ästhetische Orientierung betraf, weder der Pariser *musique concrète* noch der Elektronischen Musik Kölner Prägung zuordnen ließ. Die elektronischen Klangbearbeitungs- und Syntheseverfahren wurden rein instrumental verwendet; dabei wurde besonders mit Raumwirkungen experimentiert. Die Stücke fügen sich ohne Bruch in den Zusammenhang von Blachers Gesamtschaffen.

Blacher blieb dem Studio als künstlerische Leiter bis zu seinem Tode im Jahre 1975 verbunden. Als ein Höhepunkt der musikalischen Produktion kann die Aufführung der Oper *Zwischenfälle bei einer Notlandung* 1966 in Hamburg gelten.

1970 betreute das Studio die elektroakustische Ausstattung des deutschen Pavillons bei der Weltausstellung *Expo '70* in Osaka, der durch sein von Fritz Bornemann entworfenes Kugelauditorium Aufsehen erregte. In Berlin wurde dafür eine komplexe Raumklang- und Lichtsteuerungsanlage entwickelt.

1974 verließ Rüdiger Rüfer das Studio. Bald darauf ging Professor Winckel in Pension. Anfang 1975 verstarb Boris Blacher. Damit war der *Arbeitskreis für Elektronische Musik* endgültig aufgelöst. Die Leitung des Studios übernahm nun Folkmar Hein.

In der Folge wurde die gerätetechnische Ausstattung durch Neuanschaffungen und Eigenentwicklungen kontinuierlich internationalen Standards angenähert.

Die künstlerische Arbeit wurde von verschiedenen auswärtigen Gastdozenten begleitet. Es begann eine fruchtbare Kooperation mit der Hochschule der Künste, die auch die Absicherung der institutionellen Rahmens durch die Professur von Manfred Krause 1979 zur Folge hatte. Durch Stipendien und ähnliche Förderungsmöglichkeiten konnten vermehrt Komponisten verschiedenster Herkunft im TU-Studio arbeiten; die Liste der Produktionen ist ansehnlich. Seit den achtziger Jahren kann zudem Computermusik realisiert werden.

Seit den siebziger Jahren wurden vermehrt Konzerte mit elektroakustischer Musik veranstaltet. Dadurch konnten international Bindungen und auch Freundschaften aufgebaut werden. 1982 mündeten diese Aktivitäten in die erste Veranstaltung der Reihe *Inventionen*.

Über die Geschichte des elektronischen Studios der Technischen Universität wird ausführlich in einer Dokumentation berichtet, die anlässlich des 40jährigen Bestehens erscheint. Die geschichtliche Darstellung wird darin ergänzt durch technische Einzelheiten und musikalische Analysen. Außerdem wird der Band eine Reihe von Abbildungen und eine genaue Aufstellung der im Studio realisierten Produktionen enthalten.

Die Veröffentlichung wird momentan von Golo Föllmer, Julia Gerlach und Frank Gertich vorbereitet; sie wird im Frühjahr 1994 erscheinen.



4-Kanal-Universal-Mischpult; Photo: Ernst Schwahn

Ausstellungen

22. 1. – 27. 2. 1994
daadgalerie
Eröffnung: 21. 1. 1994, 21 Uhr

CHRISTIAN MARCLAY

Die Ausstellung ist vom 22. 1. 1994 bis zum 27. 2. 1994
täglich in der Zeit von 12.30 Uhr bis 19.00 Uhr geöffnet

Eintritt frei

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog

Christian Marclay im Gespräch mit Lawrence »Butch« Morris
(New York, im Dezember 1993)

»Butch«: Wenn ich mit dem Komponieren beginne, und mich dazu ans Klavier setze, dann bin ich in der selben Verfassung, in der Du Deine Einfälle bekommst und mit der Ausarbeitung beginnst. Je weiter ich mit der Komposition komme, desto deutlicher wird mir, daß ich ja auch niederschreiben könnte, was sich mir »überträgt« — aber natürlich wäre das etwas anderes, weniger Präzises als das Notierte. An Präzision bin ich allerdings gar nicht so interessiert; was ich suche, ist die aus der Improvisation stammende Spontaneität. Je mehr ich das eine tue, desto weiter hilft es mir bei dem anderen.

Christian: Improvisieren bringt Dich also auf Ideen, die Du dann in Deinen Kompositionen verwenden kannst und umgekehrt?

B.: Nun, es bringt mich zunächst auf recht vage musikalische Gedanken. In der »Übertragung« höre ich all' diese Klänge aus, sagen wir: fünfzehn Ecken, aus fünfzehn verschiedenen Bereichen, vom Plattenteller, der Geige, dem Cello, dem Baß — diese kollektiven Einfälle wandeln sich in mir zu etwas anderem, als es von der Platte zu hören war. Ich habe nie versucht, etwas noch einmal zu spielen, weil ich meinte, es sei so schön, daß es aufgeschrieben werden müßte. Mich interessiert es gar nicht, das Gespielte festzuhalten — mich interessiert, was kollektiv erzeugt wird. Je mehr sich mir überträgt, desto stärker beeinflußt es meine Kompositionen.

C.: Das geschieht nicht immer bewußt.

B.: Ja, genau.

C.: Ich glaube, daß ich dasselbe mit Zeichnungen mache, die ja auch eine Art Notation darstellen. Man kann nicht sagen, daß es ein weniger rationaler Vorgang ist, doch nehme ich es weniger ernst, weil es spontaner, improvisierter geschieht: ich weiß, daß ich das Papier einfach wegwerfen kann. Es ist eine gedankliche Entwicklung, eine Gedanken-Collage. Dabei stoßen unbewußte Vorstellungen und Planungen zusammen, bis sie — oft nach einem, zwei oder mehreren Jahren — in einem Objekt aufgehen.

B.: Genau.

C.: Dann nehme ich die Zeichnung noch einmal zur Hand und entdecke in ihr eine Andeutung dessen, was ich gerade jetzt tue, ohne daß es mir zuvor klar geworden war. Daß ich es skizziert hatte, zeigt, wie eine ungenaue Notiz erst später produktiv werden kann.

B.: Mit der Musik ist es ebenso; eine Aufführung kann Dein bildnerisches Werk beeinflussen.

C.: Ich weiß nicht — aber es wird wohl so sein.

B.: Ich sehe Deine Musik und Deine Bildende Kunst im Zusammenhang. Dein bildnerisches Werk hat sich mir erst erschlossen, als ich erstaunt feststellte, wie unmittelbar es mit dem übereinstimmte, was Du gespielt hast. Heute, wo ich zum ersten Mal in Deinem Atelier bin und eine Vielfalt an Gegenständen sehe, erinnert mich alles an diese Verbindung; so ist es mir auch mit dem Objekt in Deinem Haus in der Schweiz ergangen, den langen Stäben mit Stiefeln und Schuhen darauf: es half, Deiner Musik auf ganz eigene Weise »Kontur« zu verleihen — auch wenn das vielleicht nicht der richtige Ausdruck ist. Es half, ein Bild des Hörbaren zu schaffen. Für mich ist es selbstverständlich geworden, Deine Bilder zusammen mit der Musik zu sehen, nicht getrennt von ihr oder als ihre Ergänzung.

C.: Wie Musik und Bildende Kunst in Augen und Ohren des Publikums miteinander verbunden werden, ist teilweise nicht von mir zu beeinflussen. Da gibt es einen nicht erklärbaren Zusammenhang. Wenn ich Skulpturen aus Schallplatten mache, ist die Verbindung offensichtlich, denn die Schallplatte ist ein Klangobjekt. Und meine Musik wird man kaum hören können, ohne ihre Quelle, die Schallplatte, zu sehen. Ich mag die Art, in der uns Gegenstände berühren und auf uns Eindruck machen wie etwa diese Teetasse; sie ist nicht einfach eine Teetasse, an ihr hängt eine ganze Welt. Schallplatten gehören zu den Dingen, mit denen wir uns gerne umgeben, doch sie sind eigentlich Klangobjekte; also werde ich sie nicht nur anschauen. Sie berühren mich, weil sie Musik machen. Die Schallplatte ist gewissermaßen ein Beispiel für die Vorstellung, daß Dinge eine Aura haben können, was es vielleicht nicht ganz trifft, aber doch eine Vorstellung von jenem unsichtbaren doch zugleich hörbaren Gefühl vermittelt, das von einem Ding ausgeht. Von der Schallplatte können sich plötzlich Schwingungen in den Raum ausbreiten, die tief an unsere Gefühle rühren. In anderen Dingen sind die selben Möglichkeiten verborgen, doch da sie schweigen, lassen sie sich nicht so leicht deuten. Es gibt keinen Plattenspieler für diese Teetasse. Doch auch in ihr ist diese Musik. Möglicherweise ist es keine Musik, denn wir können ja nichts hören, doch etwas ist in ihr, was uns anrührt. Es ist körperlich spürbar und doch so unfaßbar, daß es weder in Vinyl noch auf Band noch digital festgehalten werden kann.

B.: Das ist, wie ich vermute, die mystische Seite auch der Musik. Wie läßt sich erklären, was sich nicht sehen läßt? Ich glaube, daß es im Leben drei große Lieben gibt, die alle von mystischen Vorstellungen umgeben sind: »Gott« (oder ein »Schöpfer«), die Liebe und die Musik. Alle sind so schwer zu deuten, daß jeder seinen eigenen Weg finden muß.

C.: Du weißt, daß es keine richtigen Antworten gibt. Es gibt keine endgültige Wahrheit. Kunst ist eine andere...

B.: Für die Bildende Kunst gilt doch dasselbe. Wie siehst Du die Beziehung zwischen Klang und Bild? Wenn es eine gibt...

C.: Die gibt es, aber sie ist nicht so schlicht, daß man sie schon verstanden hat, wenn man sie benennt; das fesselt mich daran. Wir sind kulturell darauf geprägt, unsere Sinne voneinander zu trennen und das Gesicht über das Gehör zu stellen. Doch hängen die Sinne eng zusammen, und die Suche nach diesen Verbindungen hat mich eine Zeitlang beschäftigt.

B.: Mich auch, deshalb frage ich Dich ja. Vor allem nach Konzerten denke ich darüber nach, seit Leute mir sagen: *Ich habe an so viele Sachen denken müssen* oder *Ich fing an, mir Dinge vorzustellen* — so etwas bekommt man zu hören. Mich interessieren diese Fragen mehr und mehr. Nicht, daß ich vorher nie darüber nachgedacht hätte, doch faszinierte mich daran, daß die sinnliche Wahrnehmung dem Verstand manchmal ganz unerwartet überlegen ist. Es gibt Menschen, die sogar annehmen, sie verstünden überhaupt nichts von Kunst oder Musik, und doch lassen ihre Sinne sie mehr erahnen, als ihr Verstand sie wissen läßt.

C.: Jedenfalls wenn sie ihre Vorurteile aufgeben.

B.: Wie verhalten sich Deine Arbeiten zum Theater?

C.: Der theatralische Aspekt meiner Musik ist ganz wichtig. Ich finde es gut, wenn man sehen kann, wo die Musik entsteht und wie auf den Plattentellern manipuliert wird. Musikaufführungen sind Theater, im Gegensatz zu Musikaufnahmen. Life-Musik erfüllt soziale Zwecke, sie setzt Menschen in Beziehung zueinander: Musiker und Zuhörer. Deine *Conduction* ist beispielsweise deswegen so bühnenwirksam, weil Du als Performer den Musikern gleichgestellt bist. Du konstruierst die Musik mit Deinen Körperbewegungen, analysierend und reagierend zugleich. Für den Zuschauer übersetzt Du die Musik ins Bildliche. Das ist improvisiertes Theater. Deine *Conduction* entspricht nicht dem Bild des diktatorischen Kapellmeisters. Du interagierst, man sieht es, es ist life, es ist Theater — und auch das Publikum spielt mit. In der Musik gibt es viele Rituale. Denke an ein klassisches Konzert. Man darf nur an bestimmten Stellen klatschen, nur zwischen den Sätzen husten und niesen, die Musiker tragen schwarze Anzüge, verhalten sich entsprechend und so weiter. Dieses Ritual nehmen wir als gegeben hin.

B.: In unserer letzten, der vierzigsten *Conduction* gab es eine aufregende Stelle, an der ich mit der Band aufhörte und Du auf den Plattentellern eine Art Kadenz gespielt hast. Die Zuhörer bekamen das mit, gingen darauf ein, und wir haben dann noch einmal angefangen. Von der Band zu Dir, dann zum Publikum und dann wieder von vorn. Es waren einfach einige »Ohs« und »Ahs« aus dem Publikum, aber es reagierte interessanterweise gemeinsam — und manchmal möchte man mehr davon hören. Es gibt diese Gemeinschaft von Ensemble und Publikum bzw. das Dreieck, das von mir, dem Ensemble und dem Publikum gebildet wird.

C.: Bei diesem Publikum hat es funktioniert, weil es auf den Punkt genau wußte, wann es eingreifen konnte. Aber was wäre mit »klassischen« Zuhörern gewesen? Sie setzen voraus, daß es eine geschriebene Partitur gibt...

B.: Sie wissen, was sie erwartet.

C.: Vielleicht, doch erwarten sie auch, daß es so klingt, wie es gemeint ist, aber wenn improvisiert wird und etwas großes gelingt, erkennen auch sie den magischen Moment. Sie wissen dann, daß etwas Besonderes geschehen ist, daß hier alles gestimmt hat und es sich so nie wieder wird ereignen können. Für dieses Publikum kommt das noch viel überraschender. Man ist viel...

B.: ...empfänglicher...

C.: ...und läßt sich überraschen, weil man nicht recht weiß, was einem bevorsteht.

B.: Welche Rolle spielt die Improvisation für Deine Bildende Kunst?

C.: Ich wünschte, ich könnte in der Kunst so improvisieren wie in der Musik. Ich versuche es ein wenig bei meinen Zeichnungen, die ja ganz spontan entstehen, aber Skulpturen sind von ihrem Wesen her für Improvisationen weniger geeignet. Es dauert schlicht länger, bis ein Objekt fertig wird, und während dieses Prozesses habe ich genügend Zeit, um kritisch zu werden. Selbst wenn ich eine Möglichkeit finde, schnell und improvisatorisch etwas herzustellen, hat das fertige Werk eine einschüchternde Dauerhaftigkeit erlangt, als müsse es für lange Zeit existieren. — Sagen wir, die improvisierte Skulptur sei mein Ziel.

Deutsche Übertragung: Red.

22. 1. – 9. 2. 1994
Akademie der Künste
Eröffnung 22. 1. 1994, 18 Uhr

MARTIN RICHES

Linear Percussion

mit Kompositionen von Tom Johnson *Eight Pieces* (UA)

Die Ausstellung ist sonnabends und sonntags von 12 bis 17 Uhr und zwei Stunden
vor Beginn der Veranstaltungen in der Akademie der Künste geöffnet

Eintritt frei

MARTIN RICHES: Linear Percussion
mit *Eight Pieces* von TOM JOHNSON

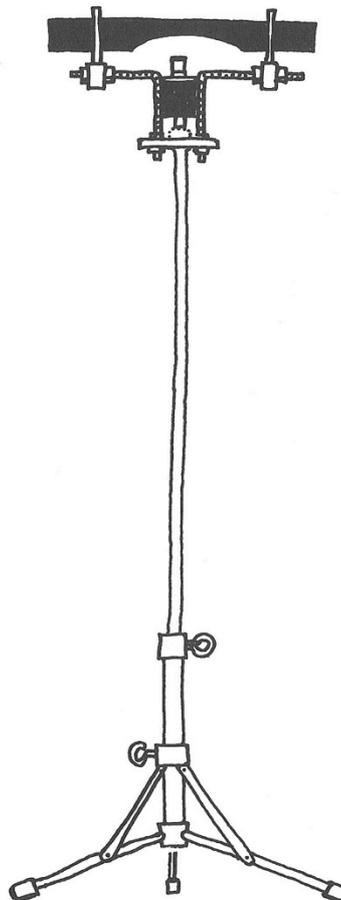
Diese Arbeit entstand in Zusammenarbeit mit Tom Johnson, der in Paris lebt. Wir haben darüber seit Jahren immer wieder gesprochen und uns entschlossen, nach der Einladung der Inventionen '94, sie endlich zu realisieren.

In den letzten vier Monaten haben wir uns immer wieder Briefe geschrieben. Unsere Korrespondenz bestand hauptsächlich aus wunderbaren Entwürfen, die mir Tom geschickt hat — und meinen Antworten, in denen ich ihm sagen mußte, daß sie nicht mit meinem winzigen Computer zu realisieren wären. Aber letztlich konnten wir uns auf acht Stücke einigen: eins für jede Taste der Klaviatur.

Unser Grundgedanke war, daß in der Installation Aluminiumresonatoren verwendet werden sollten, die in Mikrointervallen gestimmt sind. Später entschieden wir uns für einen weicheren Klang: für Stäbe aus Palisander- und Ebenholz, ohne Resonatoren und auf zwei chromatische Oktaven gestimmt. Diese Entscheidung geschah zum Teil auf Tom Johnsons Vorschlag hin — es paßte besser ins musikalische Konzept und schonte auch meine Nerven während der langen Phase der Programmierung.

Ich danke Gottfried Müller, der nicht nur das Steuerungssystem vorgeschlagen, sondern es auch entworfen und gebaut hat.

Martin Riches
Deutsche Übertragung: Red.



Zeichnung: Martin Riches

22. 1. – 9. 2. 1994
Akademie der Künste
Eröffnung 22. 1. 1994, 18 Uhr

STEPHAN VON HUENE

Drum

mit der Komposition *Wake for Charles Ives* von James Tenney

Die Ausstellung ist sonnabends und sonntags von 12 bis 17 Uhr und zwei Stunden vor
Beginn der Veranstaltungen in der Akademie der Künste geöffnet

Eintritt frei

STEPHAN VON HUENE: Drum (1972—93)

Klangskulptur

Musik von JAMES TENNEY: Wake for Charles Ives / Tempest / The Popcorn Effect (1972)

Können Computer in den Himmel kommen?

Können Maschinen eine Seele haben?

In den sechziger Jahren habe ich einmal gehört, wie ein Hippie seinen Weg zum Buddhismus beschrieb. Er sagte, daß nach christlicher Auffassung ein Hund weder eine Seele habe noch in den Himmel käme — deshalb sei er Buddhist geworden. Mag das nun ein guter Grund sein, Anhänger Buddhas zu werden oder nicht: Die Frage, ob ein Computer in den Himmel kommen oder eine Maschine eine Seele haben kann, erscheint einem ganz lächerlich. Falls ich Douglas R. Hofstadter mit seiner Formulierung der Church/Turing-These (Künstliche Intelligenz-Version) aber richtig verstanden habe, wäre dies durchaus möglich. In dieser Fassung besagt die Church/Turing-These: *Geistige Prozesse jeder Art können durch ein Computerprogramm simuliert werden, dessen zugrundeliegende Sprache der von Floop gleichkommt, das heißt, in dem alle partiell rekursiven Funktionen programmiert werden können.*¹² Vielleicht habe ich Hofstadters Ideen ja etwas überspitzt, indem ich den Gedanken an den Himmel der Computer hier hineingebracht habe. An diesem Punkt sollte man sich klar machen, daß Computer, die in den Himmel kommen können, auch zur Hölle fahren können. Und ich habe schon oft jemanden seinen Computer zum Teufel wünschen oder verfluchen hören, wenn sein Rechner nicht auf die gewöhnliche, strikt deterministische Weise arbeitete. Mir scheint, daß solch ein Computer beschlossen hatte, seinen eigenen Kopf durchzusetzen. Zeigen sich hierin nicht Faszination und starke Beunruhigung, die wir immer dann verspüren, wenn die klaren Unterscheidungen zwischen Mensch und Maschine, zwischen Beseeltem und Seelenlosem brüchig werden?

Diese Zusammenhänge sind keine neuartigen Erscheinungen; sie reichen zumindest bis ins 12. Jahrhundert zurück, als der bedeutende indische Mathematiker und Astronom Bhāskara in seinen *Siddhānta-siromani* die erste unablässig sich bewegende Maschine beschrieben hat. Bhāskaras Maschinen brachten nichts hervor, doch verkörperten sie die hinduistische Vorstellung von der zyklischen, ewig wiederkehrenden Natur des Universums und seiner Teile.

In der Kunst ist die Unschärfe der Unterscheidung zwischen Beseeltem und Unbeseeltem nichts Ungewöhnliches. Man handelt ganz so, als sei es selbstverständlich, Gemälden und Skulpturen ein Eigenleben zuzugestehen, als könnten sie etwas ausdrücken, als besäßen sie Geist. Wenn ein Kunstwerk ins Museum gebracht wird, entspricht das nicht der Vorstellung, es käme in den »Himmel«? Es transzendiert seinen materiellen Wert bis zur Unvergleichlichkeit —jedenfalls so lange, bis es ins Depot (das »Fegefeuer«) verbannt wird, um dann seine »Wiedergeburt« durch die emsige Arbeit eines künftigen Kunsthistorikers zu erleben. Das Kunstwerk gewinnt das ewige Leben (sollte ein Unfall geschehen sein oder das Material seine Lebenserwartung überschritten haben, würde es umgehend restauriert werden) und geht in den gemeinsamen Geist über (die Kultur). Sie werden jetzt vielleicht glauben, ich wäre gegenüber heiliggesprochenen Vermenschlichungen zu respektlos. Ich bin es; ich benutze sie aber auch als Hilfsmittel. Sie gehören zu den Zusammenhängen und Brüchen, mit denen ich bei meiner Arbeit an Skulpturen wie *Drum* arbeite.

¹² Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach* Stuttgart 1985, S. 617

Allan Kaprow schrieb 1975, meine Kunst sei eine Kunst der »Präsenz«¹³. Als ich dies gelesen hatte, dachte ich, daß ich vermeiden sollte, was fehlte (also nicht präsent war). Ich begann mit der Arbeit an zwei Skulpturen, die gar nicht da waren. Zunächst versuchte ich es damit, die Skulpturen so durchsichtig wie möglich zu machen. *Drum* ist eine dieser Skulpturen. Ihr großer, zylindrischer Korpus besteht aus transparentem Plastikmaterial; dazu kommen 32 Schlägel, die von einem elektronisch gespeicherten Programm automatisch gesteuert werden.

James Tenney komponierte *Wake* speziell für diese Trommel. Die Folge der Trommelschläge ist so gewählt, daß sie die innere Struktur der Komposition visuell verdeutlicht. Wir stellten dabei in Frage, ob ein mechanisches Musikinstrument, hier eben eine Trommel, ein Virtuose sein könnte. Der Begriff der Virtuosität trägt in sich die Ambivalenz zwischen dem Musikalischen und etwas zu Perfektem. Manchmal wird die ursprüngliche Notwendigkeit des Musizierens zugunsten eines bewußten Vorführens des technischen Könnens aufgegeben. Der menschliche Spieler nähert sich dem Maschinenhaften. In diesem Sinne stellten wir die Frage, ob das »Es« der Maschine sich mit dem »Er« oder »Sie« des Musikers auf der Ebene der Virtuosität trifft.

Trommeln gehören einer Instrumentengruppe an, die eine zweifache Funktion haben. Man spielt Musik auf ihnen, Soli oder im Ensemble; daneben nutzt man sie auch zu Ankündigungen, wenn etwa ein Trommelwirbel im Zirkus den gefährlichen Auftritt eines Seiltänzers untermalt.

Auch meine Skulptur *Drums* erfüllt zwei Funktionen. Erst einmal ist sie eine Skulptur, bei der es vor allem auf ihre Transparenz ankommt. Zu bestimmten Zeiten spielt sie als Musikinstrument. Dann ist sie wirklich präsent. Doch *Drum* ist auch ein Werk, das im Kontext einer Ausstellung funktioniert. Die Musik, ein Werk für Trommel, das unterschiedliche Trommelwirbel einschließt, ist zugleich auch als Vorankündigung des nächsten Ereignisses gedacht.

UND WAS IST DAS NÄCHSTE EREIGNIS?

Im Gegensatz zu dem berühmten Seiltänzer, der nach einem tragischen Unfall in seiner Truppe mit den Worten *Auf dem Seil, da ist das Leben — der Rest ist Warten* wieder hinaufstieg, werden in *Drum* die Ruhephasen angekündigt, als Ereignisse — wie die Betrachtung des nächsten Exponates in einer Ausstellung, wie die Wahrnehmung von etwas möglicherweise ganz Undramatischem und Unscheinbarem, vielleicht der besonderen Art, in der jemand seinen offenen Schnürsenkel wieder zusammenbindet.

Stephan von Huene
Hamburg 1992

Deutsche Übertragung: Red.

¹³ In *Sound Sculpture* S. 25, Vancouver 1975

Konzerte

ANTON WEBERN

Quintett für Klavier und Streichquartett

ALBAN BERG

Klaviersonate

ARNOLD SCHÖNBERG

Streichtrio

* * *

ARNOLD SCHÖNBERG

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment

Sonett Nr. 217 von Petrarca
(4. Satz aus der Serenade op. 24)
bearbeitet von Felix Greissle

Ode to Napoleon Buonaparte

Arditti String Quartet

Irvine Arditti, David Alberman (Violine), Garth Knox (Viola), Rohan de Saram
(Violoncello)

Stefan Litwin (Klavier), Matthew Carey (Bariton)

DOROTHEE SCHUBEL: »... alles gesagt, was zu sagen war«

Einsätzliche Kompositionen der Zweiten Wiener Schule

Als Alban Berg dem Lehrer Arnold Schönberg seine Klaviersonate vorlegte, gab dieser zu der aus einem Satz bestehenden Sonate, wie Hans Ferdinand Redlich überliefert, den kurzen Kommentar: *Nun, dann haben Sie eben alles gesagt, was zu sagen war*. Schönberg regte damit an, die *Klaviersonate op. 1* (1907/08) als einsätzliche Komposition zu belassen, ihr also keine weiteren Sätze anzufügen.

Auch für Anton Weberns 1907 komponiertes *Klavierquintett* könnte Schönbergs Bemerkung gelten. Zur Uraufführung im selben Jahr ist es zwar mit *1. Satz* betitelt, somit hatte der Komponist ein Weiterschreiben damals noch erwogen, doch zeichnet sowohl der Klavierquintettsatz als auch die Klaviersonate Bergs eine Geschlossenheit in vielerlei Hinsicht aus, was weitere Sätze zu einer zyklischen Komposition wohl nicht ausschließt, aber auch nicht mehr erfordert.

Die genannten Kompositionen sind wahrhaftig welche der »Schönberg-Schule«. Noch während der Unterrichtszeit bei Arnold Schönberg schrieben Webern und Berg Stücke, an denen zwar die Aufgabenstellungen des Lehrers nachzuvollziehen sind, es sich gleichwohl um Kompositionen handelt, die in der Entwicklung des eigenen Stils einen wichtigen Platz einnehmen.

Anton Weberns *Quintett für Streicher und Klavier* (1907) in C-Dur ist ein groß angelegter Sonatensatz. Die Bratsche stellt das Hauptthema vor, das nach einer anspielungsreichen Überleitung von allen Streichern (und dem Klavier) emphatisch wiederholt wird. Der Seitensatz enthält zwei Themen, ein durch das Anfangsintervall der abfallenden Sexte charakterisiertes, elegisches Thema und ein weiteres, mehr gesangliches. Die Durchführung wird eingerahmt mit *am Steg* und *mit Dämpfer* zu spielenden Passagen; in der ersten der Durchführung wird die Entstehung des Materials nachgeholt: Motive der drei Themen tauchen in diesem Durchführungsfeld auf, als seien sie noch nie gehört worden. Die drei Hauptthemen führen dann zu einer weiträumigen Steigerung, in dessen Zentrum das erste Seitensatzthema steht. Es folgt die Abspaltung und Isolierung von Motiven — am Ende der Durchführung steht wiederum eine *Am Steg/Mit Dämpfer*-Passage, in der zuletzt nur noch Einzeltöne übrig bleiben. Die Reprise — nicht in der Substanz, nur durch Erweiterung der Instrumentation und der kontrapunktischen Dichte verändert — nimmt sich auch aus der Durchführung kleine Momente, wie z. B. eine kurze *Am Steg*-Passage. Der Schluß ist mit dem Ende der Durchführung umgekehrt verwandt: statt wie dieses Motive abzuspalten und mit einem Ton zu verebben, endet der Satz mit dem gewichtigen Hauptthema. Die strahlenden C-Dur-Schlußakkorde lassen den Reichtum an motivischem und harmonischem Erfindungsreichtum beinahe vergessen.

Alban Berg hatte seine *Sonate op. 1* am Ende seiner Kontrapunktstudien bei Schönberg geschrieben; im Sommer 1907 begonnen, konnte er den Satz im Jahr darauf beenden.

Der Sonate, d. h. der Sonatenhauptsatzform, galt der Abschluß der Studien, hier sollten Themenbildung, motivischer Zusammenhalt, Bildung von Steigerung erprobt werden. Gleichwohl hebt sich die Sonate von »Schülerarbeiten« ab, sie wurde auch nicht nach einer Aufgabenstellung Schönbergs geschrieben. Hier gelingt es dem Komponisten, einen komplexen Satz zu schreiben, der sich zwar durch die Sonatenhauptsatzform als erster Satz einer Sonate ausweisen kann, der aber das Material in einer Dichte zusammenschließt, so daß *eben alles gesagt* worden ist, *was zu sagen war*. Mit Recht gab ihr Berg bei der Drucklegung 1910 die Bezeichnung *Opus 1*.

Das Hauptthema, eine aufsteigende Quartenfolge und ein durch Tonwiederholungen gekennzeichnete absteigender übermäßiger Dreiklang, beide Elemente durch eine abfallende kleine Sekunde verbunden, bildet den Ausgangspunkt aller weiteren

thematischen Entwicklungen. Motivische und harmonische Verdichtung, Sequenzierungen, Tempobeschleunigung, dynamische Gestaltung: all dies wird eingesetzt, um zu einem ersten Höhepunkt zu gelangen. Motivwiederholungen und eine Umkehrung dieser Gestaltungsmittel führen dann zum Seitensatz, dem sich, *Langsamer als Tempo I* begonnen, ebenfalls ein Steigerungsfeld anschließt. Die kurze Schlußgruppe erfüllt zwei Funktionen: als *Quasi Adagio* ein beruhigendes Element hereinzubringen und gleichzeitig, durch den im weiteren variierten Nachsatz, der dem Anfang des Hauptthemas ähnelt, den Wiederbeginn der Exposition vorzubereiten. — Weiter variiert, beginnt mit diesem Motiv nach der Wiederholung der Exposition die Durchführung. Sie weist die größtmögliche Dichte der kontrapunktischen Verarbeitungskunst auf. Was gegenüber der Exposition gleich bleibt, ist die Abfolge: Thema, Verarbeitung, Steigerung, Höhepunkt. Auch die Reprise geht so vor; die Sonatenhauptsatzform wandelt sich von einem Prinzip zu einem Formgerüst, das Berg mit der ihm eigenen Kunst, auf kleinstem Raum Übergänge zu schaffen, anfüllt.

Das Prinzip der einsätzigen Form als Merkmal der Wiener Schule zu nehmen, wäre ziemlich unsinnig. Schönbergs symphonische Dichtungen und verwandte Stücke (bis zur *Kammersymphonie op. 9*) und der damit verbundenen »double function form« (der Verquickung von Sonatenhauptsatzform und Sonatenform) sind für nicht textgebundene Kompositionen bis etwa 1907 symptomatisch, doch schon das *Zweite Streichquartett* und dann erst recht die Klavier- und Orchesterstücke und die wieder zyklischen Formen der zwanziger Jahre bedeuten eine klare Abkehr von der Einsätzigkeit. Wesentlich für Schönberg blieb jedoch das genannte: *Alles zu sagen, was zu sagen war* — nichts mehr und nichts weniger.

Schönbergs *Streichtrio op. 45*, 1946 als Auftragswerk der Musikabteilung der Harvard University entstanden, besteht (nach der zuvor geschriebenen Streicherkomposition, dem viersätzigen *Vierten Streichquartett*) wieder aus einem Satz. Eine größtmögliche Anzahl verschiedenster Ausdruckscharaktere tritt auf, meist nur wenige Takte lang, dabei werden alle spieltechnischen Möglichkeiten der Streichinstrumente angewendet. Trotzdem bleibt die Formgestalt des Werkes hörbar. Die sich im Notentext befindlichen Überschriften *Teil 1, 1. Episode*, *Teil 2, 2. Episode* und *Teil 3* bezeichnen die Abschnitte nur vordergründig, sie bieten aber das Grundgerüst der Komposition. Beziehungen zwischen musikalischen Ereignissen der Abschnitte gehen weit darüber hinaus.

Im *Teil 1* stellt, nach einer Introduction, die Geige das Hauptthema vor, das, aus den Randtönen von Reihenabschnitten gebildet, selbst eine Zwölftonreihe ist. Die Gestalt des Themas, aus lauter Kleinsekundpaaren bestehend, versteckt sich durch große Sprünge und Stimmkreuzung mit den anderen Stimmen. Die *1. Episode* wird durch einen tonal anmutenden Dreiklang eingeleitet, sie führt den Seitensatz ein, der seinem Charakter nach zu einem langsamen Satz gehören könnte. Eine weitere prägnante motivische Bildung gewinnt an Bedeutung: eine aus drei Tönen bestehende aufsteigende Kleinsekundfolge. Dies ist insofern bemerkenswert, da die Grundreihe nur eine einzige kleine Sekunde enthält, alle wesentlichen thematischen Bildungen sind jedoch so geformt, daß sie dieses Intervall als signifikantes Merkmal enthalten. Die *1. Episode* enthält ein zweites Thema, einen im 6/8-Takt notierten Walzer, der nach einer Überleitung wiederholt wird. *Teil 2* ist wiederum vom Hauptthema bestimmt, hier wird es, leichter hörbar, von der Bratsche präsentiert. Fragmente aus der Introduction und Walzeranklänge leiten zur sich ohne Einschnitt anschließenden *2. Episode* über, die kaum Verwandtschaft zur ersten Episode zeigt. Vielmehr löst sich aus den Introductionen im Zentrum dieser Episode ein kurzer Kanon, dreistimmig und zwölftönig. *Teil 3* ist eine regelrechte Reprise: Introduction, Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz mit beiden Themen werden, geringfügig verkürzt, wiederholt. Es folgt eine durchführungsartige Coda.

Die gesamte Formdisposition stellt sich so dar: *Teil 1* Hauptsatz, *1. Episode* Seitensatz (langsamer Satz und Walzer/Scherzo), *Teil 2* und *2. Episode* Durchführung, *Teil 3* Reprise

und Coda. Ob hier Schönberg die »alte« »double function form« wiederholen wollte? Außer Frage steht die Sonatenhauptsatzform des *Streichtrios*, ob die beiden Seitensatzthemen für die Mittelsätze einer Sonate gelten können, sei dahingestellt, *Teil 1* und *Teil 3* sind jedenfalls kein erster bzw. letzter Satz einer Sonate. Die Idee wird jedoch hörbar. In der drei Jahre später komponierten *Phantasy for Violin* geht Schönberg dieser Idee auf ganz andere Weise wiederum nach und beleuchtet das Problem von einer anderen Seite — in der für das Spätwerk ganz eigentümlichen Gleichzeitigkeit von Gebundenheit und Freiheit im Komponieren.

Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47* (1949) erlebte seine Uraufführung am 75. Geburtstag des Komponisten, dem 13. September 1949. Der Titel verrät sowohl die Reihenfolge der Komposition (die Geigenstimme wurde zuerst erdacht und aufgeschrieben, dann die Begleitung) als auch die Relevanz der beiden Stimmen. Über die Form verrät er zunächst gar nichts, daß Schönberg allerdings eine »Fantasie« nicht mit Formlosigkeit verwechselt haben möchte, hatte er in seinem Buch *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* dargestellt — Fantasie bedeutet für diese Komposition lediglich das Fehlen eines gefügten Themas, von festumrissenen thematischen Gestalten.

Grave überschrieben, beginnt die Geige mit einem markanten Auftakt zu einem längeren Ton mit gleicher Tonhöhe, der Charakter dieses ersten Abschnitts ist damit vorgegeben, die rasche, *passionato* zu spielende, aufwärts gerichtete Tonfolge gibt einen ersten Ausblick auf die knappen, virtuoson Ausbrüche, die die gehaltenen Töne immer wieder unterbrechen. Eine Passage mit nur noch virtuoson Figuren schließt sich an, dann wieder die Anfangsgestalt — aber keine Reprise des ersten Teils folgt, sondern eine Überleitung zu einem sehr langsamen Abschnitt, der hohe Töne der Geige mit einer tremoloartigen Klavierbegleitung kombiniert. Ein kurzes *Grazioso* folgt (von einer Tonwiederholung — analog dem Satzanfang — eingeleitet), das als Mittelteil des langsamen *Satzes* angesehen werden kann, der dann wieder aufgegriffen wird, allerdings in die tiefen Tonregionen der beiden Instrumente versetzt. Gleichzeitig ist diese Wiederaufnahme eine Reprise des Satzanfangs, um die virtuoson Ausbrüche zunächst beraubt, die sich nach und nach wieder einstellen. Im 6/8-Takt dann ein *Scherzando* überschriebener Abschnitt, wiederum dreiteilig. Tonrepetitionen (jetzt mehrfach) geben das Hauptmotiv eines Epilogs, der gleichzeitig Überleitung zur Reprise des Anfangs ist. Es ist eine sehr verkürzte Wiederaufnahme der Hauptmerkmale, virtuose Passagen und Tonwiederholungen führen die *Phantasy* zu ihrem wirkungsvollen Schluß.

Läßt sich das *Streichtrio* als Sonatenhauptsatz mit Tendenz zur viersätzigen Sonatenform beschreiben, die *Phantasy* wäre ein Rondo mit eingeschriebenem langsamen Satz und Scherzo. Gleichwohl hat Schönberg jedesmal *alles gesagt, was zu sagen war*, und eine zugleich geschlossene wie über sich hinausweisende Form geschaffen.

Felix Greissle, der Schwiegersohn Arnold Schönbergs, hat den vierten Satz der *Serenade op. 24* (1922/23) Schönbergs, der für ein Kammermusikensemble (bestehend aus Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche und Violoncello sowie tiefe Männerstimme) geschrieben ist, mehrfach bearbeitet. Das *Sonett Nr. 217 von Petrarca bearbeitet für Geige, Violoncello solo und Klavier* (1925) nimmt dabei eine Stellung ein, die dem herausgehobenen Charakter dieses Satzes in der Gesamtkomposition Rechnung trägt. Zum einen vertont dieser Satz einen Text, zum anderen zeichnet er sich durch eine besondere Behandlung der Stimmen untereinander im Bezug auf die Zwölftontechnik aus. Die Gesangsstimme, streng syllabisch geführt, benutzt für die jeweils elfsilbigen Verse elf Reihentöne, die jeweils übrigbleibenden Töne bilden den Anfang des neuen Verses; *1. Hauptstimme ist natürlich überall die Singstimme* schreibt Schönberg in die Partitur. Die Instrumentalstimmen begleiten mit Reihenausschnitten. In der Bearbeitung Felix Greissles bleibt diese Struktur erhalten, das Cello übernimmt die Baritonstimme gänzlich. Geige und Klavier teilen sich die Begleitstimmen, wobei der Geige wichtige Hauptstimmen

sowie »atmosphärisch« bedeutende Klänge zugeordnet werden, wie Glissandi und Flageolets oder gezupfte Töne der Gitarre und Mandoline.

Sonett Nr. 217 von Petrarca

O könnt' ich je der Rach' an ihr genesen,
die mich durch Blick' und Rede gleich zerstöret,
und dann zu größerem Leid sich von mir kehret,
die Augen bergend mir, die süßen, bösen!

So meiner Geister matt bekümmert Wesen
sauget mir aus allmählich und verzehret
und brüllend, wie ein Leu, ans Herz mir fähret
die Nacht, die ich zur Ruhe mir erlesen!

Die Seele, die sonst nur der Tod verdränget,
trennt sich von mir, und, ihrer Haft entkommen,
fliegt sie zu ihr, die drohend sie empfänget.

Wohl hat es manchmal Wunder mich genommen,
wenn die nun spricht und weint und sie umfänget,
daß fort sie schläft, wenn solches sie vernommen.

Auf eine Anregung der »League of Composers« hin, gleichzeitig mit dem Auffinden des geeigneten Textes, einer neunzehnstrophigen Ode Lord Byrons, schrieb Schönberg 1942 die *Ode to Napoleon Buonaparte op. 41* für Sprecher, Streichquartett und Klavier. Die Sprechstimme, so Schönberg, sei *nicht so schwierig, wie die des Pierrot*. Das mag an der Notierung der Sprechstimme mit nur einer Notenlinie liegen; es erlaubt in der Wahl der »Tonhöhe« der Deklamation größere Freiheit, was der Textverständlichkeit zugute kommt. Gleichwohl erhält die Sprechlinie durch Vorzeichen vor fast jeder Note, einer Schattierung der Sprechtonlinie, eine eigene Motivstruktur. Eine analoge Gewichtung erhalten die Instrumentalstimmen. Kurze Motive bestimmen die Abschnitte; die Zwölftonreihe, die dem Stück zugrunde liegt, tritt zunächst nicht in Erscheinung. Das mag an der Struktur der Grundreihe liegen, sie besteht aus sechs Kleinsekundpaaren, die Reihe ist somit uncharakteristisch, dabei auch wandlungsfähig.

In den instrumentalen Introduktionstakten gibt es allerdings eine Reihengestalt, die als Thema angesehen werden kann, und die dann zur Schlußstrophe wiederaufgegriffen wird: hier bestimmt der horizontale Reihenverlauf (bzw. deren Anfang) den musikalischen Verlauf — gleichzeitig manifestieren sich quasi-tonale Anklänge. Das Stück endet mit einem Es-Dur-Akkord und findet somit eine Parallele zu Schönbergs *Suite op. 29* — durch die Instrumentation und den Tonsatz schon vorher hörbar geworden. Die Suite verbindet ja ebenfalls strenge dodekaphone Gestalt mit tonalen Anklängen — hier wie dort in »Es-Dur«.

Der vierte Satz der *Serenade op. 24* und die *Ode to Napoleon* gehören nicht zu den mit mehrfachen Formbeziehungen ausgestatteten einsätzigen Kompositionen Schönbergs (das Sonett der *Serenade* ist zudem ein Teil eines zyklischen Werks). Beide gehen von einer zweiteiligen Form aus — jeweils ist die Form durch den Text vorgegeben.

— Es bleibt noch zu erwähnen, daß auch Webern und Berg in späteren Kompositionen mit weiterreichenden Formbeziehungen arbeiteten, wenngleich auf unterschiedliche Weise und auch anders als ihr Lehrer: als Beispiele mögen das *Streichquartett op. 28* von Webern und Bergs Oper *Wozzeck* gelten.

Dorothee Schubel

BARBARA MONK FELDMAN

Verses for Metal, Wood and Drums (UA) ₁

IANNIS XENAKIS

Persephassa ₂

CHRISTIAN WOLFF

Merce (UA) ₃

* * *

FRANCO EVANGELISTI

Spazio a 5 ₄

HELMUT LACHENMANN

Interieur I ₅

JOHN CAGE

Music for Four ₆

Robyn Schulkowsky Percussion Project

Jorge Camiruaga ₂, Stefan Froleys ₂, Edwin Kaliga _{2 +4}, Tan Kutay ₂₊₄, Françoise Ravilland ₂, Gottfried Rößler ₂₊₆, Robyn Schulkowsky ₁₊₆, Ulrich Spieß ₂₊₆, Olaf Tzschoppe ₂, Dirk Wucherpfennig ₂₊₄ (Schlagzeug)

Die Maulwerker

Anna Clementi, Ariane Jeßulat, Henrik Kairies,
Katarina Rasinski, Tilmann Walzer
Einstudierung Mirjam Sohar

CHRISTIAN WOLFF: *Merce* (1993), (UA)

Merce, das ich im März 1993 fertiggestellt habe, schrieb ich für das Schlagzeugensemble der University of New Mexico und seinen Leiter, Chris Shultis. Es ist Material für ein Schlagzeugensemble mit einer variablen Anzahl Mitwirkender, die sieben Teile unterschiedlich auswählen und kombinieren können: zwei Soli, zwei Duos, ein Quartett, ein Nonett und ein Teil für drei oder mehr Spieler. Dieser Teil und das Quartett sind in Hinsicht auf die Koordination der Gruppen der Spieler nicht festgelegt. Im Quartett werden die einzelnen Tondauern (und von ihnen hängt die Koordination ab) von den Resonanzeigenschaften des Instruments bestimmt, der Zeit, in der es ausklingt. Die Bilder, die mir bei der Komposition vor Augen standen, waren Bilder von Gesang und Tanz, zum Teil solche der Pueblo-Indianer, zum Teil Bilder des Werkes von Merce Cunningham für den all das als kleine Anerkennung gedacht ist.

Christian Wolff
Deutsche Übertragung: Red.

HELMUT LACHENMANN: *Interieur I* (1966)
für einen Schlagzeugsolisten

Dieses Stück ist auf Anregung von Siegfried Fink entstanden. Die ersten Aufführungen fanden in den USA durch Michael W. Ranta und in der Bundesrepublik durch Christoph Caskel bei den Darmstädter Ferienkursen 1967 statt.

Die terrassenartige Aufstellung der Instrumente — Vibraphon, Pauke, zwei Tomtoms, zwei Bongos, zwei Tamtams, vier Becken, vier Temple-Blocks, vier Glocken, drei Triangeln, Hihat und Crotales — in Hufeisenform um den Spieler verschafft nicht nur diesem, sondern zuvor auch dem Komponisten einen charakteristischen Spielraum, der sich auf vielfache Weise ausleuchten läßt. Die Form ergibt sich dabei als mehrschichtiger Abtastprozeß von überlagerten Anordnungen und daraus resultierenden Beziehungen. Klang und Gestus werden dadurch auf doppelte Weise charakteristisch: als gliedernde Komponente von strukturellen Gebilden einerseits und als deren Resultat und expressives Produkt andererseits.

Helmut Lachenmann

JOHN CAGE: *Music for Four* (1984)

Music for Four ist das jüngste Werk der *Music for...*, die Cage für unterschiedliche Besetzungen schrieb.

Die Partitur besteht aus vier Stimmen, die gänzlich unabhängig voneinander gespielt werden. Jede Stimme des Werkes, das entweder 10, 20 oder 30 Minuten dauern kann, ist vollständig notiert; die Interpreten haben nur zu entscheiden, wie sie ihren Part innerhalb der vorgegebenen Zeitgrenzen anordnen und wieviel Stille sie zwischen jeder Minute Musik lassen. Die kurzen Zwischenspiele von 5, 10 oder 15 Sekunden Dauer müssen zu festgelegten Zeitpunkten gespielt werden. Das Timing wird mit vier Stoppuhren koordiniert.

Ein weiteres Element des Werkes ist die Räumlichkeit, wobei den Spielern die Anweisung gegeben wird, ungebräuchliche Sitzpositionen einzunehmen, etwa fern voneinander.

FRANCO EVANGELISTI: Spazio a 5
für vier Schlagzeuggruppen, Stimmen und Elektronik

Spazio a 5 besteht aus einer Reihe von Strukturen für vier Schlagzeuggruppen und eine Gruppe von Vokalist*innen. Das Werk, in teils offener, teils geschlossener Form, das intern eine besondere Struktur zeigt, erlaubt unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten; dabei ist der Einsatz elektronischer Mittel vorgesehen, zur Manipulation oder direkt und unmittelbar auf die Aufführung reagierend. Ein Verfahren, mit dem es möglich wird, Strukturen in ihrer Gestalt variabel zu verändern, beruht auf dem Gebrauch von Phonemen. Die Entscheidung, Stimmen — nicht Gesang — einzusetzen, folgte keiner abstrakten Festsetzung, sondern dem Umstand, daß die Phoneme die Grundlage der sprachlichen Bedeutung darstellen (das »Phonem«, die Wurzel aller indoeuropäischen Sprachen, wird — mit den Stimmorganen erzeugt — zum Teil des musikalischen Zusammenhanges).

Franco Evangelisti

BARBARA MONK FELDMAN: Verses for Metal, Wood and Drums (UA)

Oft habe ich zwei Inspirationsquellen für ein neues Werk: eine ist immer ganz spezifisch, die andere allgemein, denn sie berührt Entwicklungen, die mich seit Jahren beschäftigen. Für die *Verses for Metal, Wood and Drum* kam die spezielle Anregung aus der altgriechischen Poesie der Sappho.

Die allgemeinere Inspirationsquelle ist mein Experiment mit musikalischer »Farbe«. Eines meiner Ziele ist es, die instrumentalen Klangfarben und die Register so zu verändern, daß die resultierende musikalische Zeit mit der Zeit in der Bildenden Kunst korrespondiert. In der Notation suche ich nach musikalischen Metaphern besonders für folgende Bildelemente: Oberflächen, die geringfügigen Abstände zwischen horizontalen Ebenen, die einander verdecken und das Schattieren und Hervortreten von Farben.

Ich suche dabei nicht nach einer wörtlichen Entsprechung zwischen diesen Elementen und der Musik. Mich interessiert, wie diese Verhältnisse in der Zeit begreifbar werden, wie beispielsweise auf einem Bild von Gorky eine Linie gerade dann verschwindet, wenn sie winzige Spuren von unerwarteter Tiefe auf der Oberfläche hinterläßt, oder wie die Farbe mit einem Male größer erscheint als die Fläche, die sie einnimmt. In diesem Sinne ist — vor allem in der vor-kompositorischen Entwicklungsphase — die Anordnung der musikalischen Bilder in der Zeit auf die Bewegung des Blicks in einer Bildebene bezogen.

Barbara Monk Feldman
Deutsche Übertragung: Red.

20. 1. 1994
Kammermusiksaal der Philharmonie
20.00 Uhr

RON FORD

Trarre

MARIO BERTONCINI

Tune

FRANCO DONATONI

Darkness

* * *

THEO LOEVENDIE

Präludium aus *Timbo*

JOHN CAGE

Imaginary Landscape No. 2
Imaginary Landscape No. 3

JEAN BARRAQUÉ

Chant après Chant

Slagwerkgroep Den Haag

Ron Colbers, Murk Jiskoot, Tom van der Loo, Arnold Marinissen, Emiel Matthijsse,
Ger de Zeeuw (Schlagzeug)

Zusätzlich bei Chant après Chant:
Manon Heyne (Sopran), Heleen Nijenhuis (Klavier)
Leitung: Micha Hamel

RON FORD: Trarre (1987): für fünf Schlagzeuger

Trarre ist ausschließlich für sechsundfünfzig Trommeln komponiert. Ford wählte diese beschränkte Besetzung, da er näher auf die sehr unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Trommeln eingehen wollte. Um diese Farbunterschiede so gut wie möglich zu ihrem Recht kommen zu lassen, arbeitete er mit langen musikalischen Linien. Das Stück ist für fünf Schlagzeuger geschrieben: ein Solist, zwei Schlagzeuger für die hochklingenden und zwei für die tiefklingenden Trommeln. Um diese Unterteilung auch visuell deutlich zu machen, schreibt Ford eine Aufstellung der Instrumente vor, in der der Solist in der Mitte steht, vor ihm im Vordergrund die hohen und im Hintergrund die tiefen Instrumente spielenden Schlagzeuger. Trarre (italienisch für "ziehen") zerfällt grob gesagt in drei Teile, wobei das solistische Mittelstück eine Achsenfunktion hat: in einer virtuoson Partie zieht der Solist das Stück mit kräftigem Schwung aus dem monolithischen Kampf des ersten Teils und führt es in den dritten Teil, der in großen Wellenbewegungen auf ein spektakuläres Ende hinrollt.

FRANCO DONATONI: Darkness (1984)

Donatonis jüngere Werke beruhen sämtlich auf dem »Fragment«-Prinzip. Donatoni sagt darüber: *Über den Begriff des »Fragments« wurde schon genügend theoretisiert. Er ist von entscheidender Bedeutung im gegenwärtigen musikalischen Denken. Alles entsteht, lebt, wächst, ändert sich und erfährt stoffliche und formelle Änderungen eben als Fragment; die Fragmente schließen sich einander an, kommen zusammen, vermehren sich, geben Raum für weitere Fragmente, größere oder kleinere Gruppen von Fragmenten. Die Summe dieser Prozesse gibt keine Totalität – Komponieren im Sinne des Schaffens einer Totalität gibt es nicht.*

Darkness besteht aus einer Anzahl von Fragmenten bzw. Blöcken in einer bestimmten Textur, die jeweils von Blöcken einer anderen Textur gefolgt werden. Diese Blöcke haben stets eine ganz bestimmte Binnenstruktur.

Im ersten Block beispielsweise spielen die Vibraphone abfallende Tonreihen, und jeder Beginn einer solchen Reihe wird von allen anderen Spielern akzentuiert. Im nächsten Block akzentuieren dann die Vibraphone den Anfangspunkt einer aufsteigenden Reihe, die von den Tempelblöcken gespielt wird.

Darkness wird von einem Computerprogramm geleitet, das speziell für die Slagwerkgroep Den Haag entwickelt wurde.

MARIO BERTONCINI: Tune (1965)

Ohne daß ich die Wahlfreiheit der Interpreten einschränken möchte, wäre es nützlich, wenn sie folgenden geistigen Plan in Erinnerung behielten:

- a) Abschnitte gehaltener Klänge entwickeln, um innerhalb des Stücks eine große, homogene Zone länger gehaltener Klänge zu erreichen und die anderen Klangereignisse nur als zusätzliche, kontrastierende Elemente zu betrachten;
- b) jede erkennbare rhythmische Konfiguration auszuschließen und in der Fassung für mehrere Schlagzeuger die unterschiedlichen rhythmischen Komponenten sich gegenseitig auslöschen zu lassen.

In *Tune* bildet sich die Koordination der verschiedenen möglichen und erwünschten Aktionen zwischen den Spielern während der Proben aus... Zusätzlich zu den bewußten Entscheidungen der Spieler gibt es einige zwingende Entscheidungen, etwa die, das Aufeinandertreffen zweier Ereignisse zu vermeiden, wenn sich ihre Intensitäten nicht gegenseitig auslöschen.

Mario Bertoncini

THEO LOEVENDIE: Präludium aus Timbo (1974)

Ein wichtiger Faktor in Loevendies Werk ist die Vereinigung von Elementen, die aus anderen Quellen als der gegenwärtigen Musikpraxis stammen.

In dem Präludium aus Timbo besteht das feindliche Element aus mit den Händen geschlagenen Trommeln, die Assoziationen zu (West-) Afrikanischer Trommelmusik heraufbeschwören. Die Musik pendelt zwischen einerseits kräftigen unisono-Passagen und andererseits stark polyrhythmischen Teilen, in denen jeder der sechs Schlagzeuger seinem eigenen Tempo zu folgen scheint, hin und her.

Die Schlagzeuggruppe Den Haag benutzt für diese Ausführung sechs Djembés, Handtrommeln, die in großen Teilen West-Afrikas gebräuchlich sind.

JOHN CAGE: Imaginary Landscape No. 2, No. 3 (1942) für sechs Schlagzeuger

Die rhythmische Struktur ist 12 x 12 (3, 2, 4, 3). Der erste Spieler benutzt einen Audio-Frequenz-Oszillator. Er benötigt auch einen Plattenspieler mit variabler Geschwindigkeit, Verstärker und Lautsprecher; damit spielt er eine Schallplatte mit einem Ton konstanter Frequenz (wie in *Imaginary Landscape No. 1*; sie muß nicht dieselbe sein, aber das gibt einen Hinweis darauf, was gebraucht wird).

Der zweite und der dritte Spieler benutzen je fünf leere Blechdosen (von wenigsten 16 cm Durchmesser), auf einer Seite offen und mit der offenen Seite nach unten auf eine Matte gestellt. Die Tonhöhenabstufung wird sich beim Gebrauch ändern (Metall- oder Hartgummischlegel).

Der vierte Spieler verwendet einen batteriebetriebenen Summer (Lautstärke nicht veränderbar) und ebenfalls einen Plattenspieler, Verstärker und Lautsprecher, um eine Schallplatte mit einem Ton konstanter Frequenz abzuspielen.

Zwei balinesische Gongs, durch die Lage auf einer Matte gedämpft, werden vom fünften Spieler benutzt. (Sie können durch große Tempel-Blöcke ersetzt werden). Er benötigt auch einen Plattenspieler variabler Geschwindigkeit, Verstärker und Lautsprecher, um eine Aufnahme mit Generatoren-Jaulen abzuspielen.

Der sechste Spieler verwendet ein gewöhnliches Antennenkabel, das (statt der Nadel) an dem Tonarm befestigt ist und frei herunterhängt. Dieses Signal wird verstärkt und ertönt durch einen Lautsprecher. Das Kabel wird von einem Fingernagel geschlagen oder gezupft. Er benutzt auch eine Marimbula, auf der er sitzt und deren Tasten er mit seinen Fingern spielt; sie trägt Kontaktmikrophone. Er braucht auch Verstärker und Lautsprecher.

Alle Lautsprecher sind so auszurichten, daß die Klänge lokalisiert werden können.

John Cage (in der Partitur)

JEAN BARRAQUÉ: *Chant après Chant* (1965/66)
für 6 Schlagzeuger, Stimme und Klavier

*Chant après Chant*¹⁴ ist Teil eines umfangreichen musikalischen Werkes¹⁵, das von Hermann Brochs *Tod des Vergil*¹⁶ angeregt wurde. Dieses Werk wird insgesamt fünf Bücher umfassen, wobei jedes Buch eine Anzahl von Kompositionen unterschiedlicher Dimension für verschiedene vokale und instrumentale Besetzungen enthalten soll¹⁷. *Chant après Chant* gehört dem zweiten Buch an, in dem die nächtliche Angst thematisiert wird, die einen schaffenden Künstler - an der Schwelle des Todes - zum Entschluß führt, sein Werk zu vernichten.

Chant après Chant wurde speziell für den »Groupe instrumental à Percussion de Strasbourg« komponiert; die Besetzung besteht aus sechs Schlagzeugformationen¹⁸, Klavier und Sopran. Das Ensemble ist mit Absicht als eine Gruppe von Solisten behandelt.

Chant après Chant existiert in verschiedenen Fassungen, die - im Gegensatz zu allen Prinzipien der Aleatorik - gänzlich vom Komponisten geschrieben sind, und deren erste dem Schlagzeug allein vorbehalten bleibt¹⁹. Die Auswahl der Schlaginstrumente wurde zweifellos von der Vielfalt und Klangschönheit der Instrumente des Straßburger Ensembles inspiriert; zugleich aber trägt sie auch den manchmal reichen, häufig jedoch beschränkten Möglichkeiten Rechnung, wie sie in der Natur der Schlagzeugbesetzung begründet liegen. Die Verwendung des Schlagwerks ist nicht ohne Konsequenz für den Tonsatz im engeren Sinne: dieser folgt häufig rein klanglichen Imperativen, woraus ein Verschwimmen der formalen Konturen resultiert. Die Instrumentalfarben, die als die eigentlich treibenden Kräfte gelten können, sind nach dem Kriterium der Resonanzlänge geordnet, was, dem Nebeneinander von tonhöhenfixierten und geräuschhaften Schallereignissen zum Trotz, die Anwendung serieller Formprinzipien auf der Ebene der polyphonen Gestaltung ermöglicht.

Die Partitur, die von einer Reihe variiert rhythmischer Zellen durchzogen wird, reiht und vermischt im Verlauf der 17 Abschnitte, in die sie sich gliedert, Partien der Exposition, der Variation, des Kommentars, der Wiederaufnahme und der Zusammenfassung.

Die Teile von *Chant après Chant* gehen pausenlos ineinander über.

Übersetzung: © Heribert Henrich

¹⁴ Die Anmerkungen sind Ergänzungen des Übersetzers.

¹⁵ Gemeint ist der Zyklus *La Mort de Virgile*, dem Barraqué seit 1956 fast seine gesamte kompositorische Tätigkeit widmete.

¹⁶ Der Roman des österreichischen, von 1938 bis zu seinem Tode im amerikanischen Exil lebenden Autors war 1945 in New York gleichzeitig in deutscher und englischer Sprache herausgekommen. Die französische Übersetzung von Albert Kohn, die die Grundlage für Barraqués Auseinandersetzung mit dem Werk bildete, erschien erstmals 1952.

¹⁷ Über *Chant après Chant* hinaus brachte Barraqué nur noch zwei weitere - nach Dimension und Anspruch allerdings ungleich gewichtigere - Teile des Zyklus zum Abschluß: *Le Temps Restitué* (1956-68) für Sopran, Chor und Orchester und *...au delà du hasard* (1959) für vier Instrumentalformationen und eine Vokalformation.

¹⁸ Jeder Schlagzeugformation entspricht ein Spieler, der über eine Vielzahl verschiedener Instrumente verfügt und sich ihrer - wie Barraqué auf einem Skizzenblatt bemerkt - »wie einer Klaviatur von Klangfarben bedient«.

¹⁹ Die Arbeit an der reinen Schlagzeugversion wurde von Barraqué nach wenigen Takten abgebrochen. Weitere Alternativfassungen sind allem Anschein nach nie in Angriff genommen worden.

Chant après Chant fait partie d'une vaste composition musicale inspirée par *La Mort de Virgile* d'Hermann Broch. L'œuvre intégrale devrait comprendre cinq Livres. Chaque Livre comporte un ensemble d'œuvres de diverses dimensions et de différentes formations vocales et instrumentales. *Chant après Chant* est extrait du Second Livre, lequel relate l'angoisse nocturne qui décide un créateur - au seuil de la mort - à détruire son œuvre.

Chant après Chant composé spécialement pour le »Groupe instrumental à percussion de Strasbourg«, est écrit pour six formations de percussion, piano et soprano. L'ensemble est traité volontiers comme un ensemble de solistes.

Chant après Chant suppose plusieurs versions, non aléatoires, écrites entièrement par l'auteur, dont la première est réservée pour la batterie seule. Le choix des instruments de batterie a, sans doute, été inspiré par la somptuosité et la beauté des instruments du Groupe de Strasbourg, mais aussi pour les possibilités, parfois riches mais souvent restreintes, qu'implique l'emploi d'instruments à percussion. Cet emploi influence l'écriture proprement dite: celle-ci est donc souvent dirigée, infléchie en fonction d'impératifs purement sonores qui déterminent la fluctuation dans le commentaire formel. Une »famille« de timbres considérés comme de véritables agents-moteurs (avec aux extrêmes les instruments à résonance longue, opposés aux instruments à attaque brève, et, au centre, les instruments à possibilités multiples) permet, malgré le voisinage de sons déterminés et de sons indéterminés, une articulation de nature sérielle sur le plan polyphonique.

La partition, traversée par une série de cellules rythmiques variées, mélange ou juxtapose, à travers ses 17 parties, des périodes d'exposés, de variations, de commentaires, de reconsidérations et de prélèvements.

Chant après Chant se joue sans interruption.

Jean Barraqué (Programmheft 28^e Festival International
de Strasbourg, 10.-26. Juni 1966, S. 92)

Texte extrait de «La Mort de Virgile»
de Hermann Broch.
Traduction de Albert Kohn.
(Editions Gallimard)

*Le texte en caractère italique
est de Jean Barraqué.*

CHANT APRÈS CHANT

Quelque chose qui était presque une image matérielle
La image fenêtre

MAIS

DEHORS
presque image

(bouche fermée et variante)

La fenêtre découpée dans le clair de lune-

*Pas un instant qui puisse devenir un présent figuratif-
Impossibles les moments, ces moments traversés par*

*L'ÉCLAIR
«se transmuait»*

*MAIS il faut transparaître dans l'inaccompli du visage-
Mais,
il ne faut pas changer les visages transparents
..... et humains
..... d'une forme
«Terreur»
«se transmuait»*

*Et le geste INACCOMPLI
Ah Il le faut*

*C'était pour l'oreille une
Résonance Seconde*

— — — — —

«Au delà de la perception»

*Oh La transparence de l'inaccompli-
Ah Il se pouvait*

accouplés dans une étrange unité

oui il existait

Un pré écho de l'ultime achèvement

*Il prêtait l'oreille à l'inaudible
Il ne flottait plus que l'image de la voix enfantine*

*(..... MERS DE SILENCES)
Résonance terrestre*

LE Démiurge devint acceptable et admis-

*Les notes résument-elles encore?
Apparence*

Ni jours, ni nuits

Seule la «Mer DE SILENCES»

..... Chant après Chant

*Débris inconsidérés, poignards de l'interrogation?
Mais
Transparence
de*

Mer(s) et Silence

Dans l'invisibilité mélodique où prend racine toute poésie.

—
«PAS ENCORE ET DÉJÀ»

l'espace d'argent
solitude nocturne

pas encore et déjà

*Il marche le Démiurge,
créateur et démon
qui
submerge le Dôme*

*Et, à travers, circule l'étincellement du rêve, la révolte
et l'abstention du mot-*

Il marche à travers
LE DÔME DU RÊVE

—
..... RIT DANS LE Rêve, personne ne rit quand il n'y a pas
d'issue oserait rire
révolte
s'était tue

Text aus »Der Tod des Vergil«
von Hermann Broch.
(Suhrkamp Verlag)

*Der Text in Kursivschrift
ist von Jean Barraqué.*

GESANG UM GESANG

Etwas, das fast ein sinnliches Bild war
Das Bild Fenster

ABER

AUSSERHALB
fast Bild

(gesummt - geräuschhafte Tonbildung)

Der mondhelle Fensterausschnitt-
Kein einziger Augenblick, der bildhafte Gegenwart annehmen könnte-
Unmöglich die Augenblicke, diese Augenblicke, die durchzuckt sind von

LICHT
»[hinüber]spielte«

ABER es ist notwendig durchzuscheinen im Unvollendeten des Bildes-
Aber,
es bedarf keiner Verwandlung der durchsichtigen Erscheinungen
..... der menschlichen
..... einer Form
»Schrecken«
»[hinüber]spielte«

Und die UNVOLLENDETE Geste
Ah sie ist notwendig

Es war Nachklang
im Ohr

— — — — —
»Jenseits des Erlauschbaren«

Oh Die Durchsichtigkeit des Unvollendeten-
Ah Es war möglich

seltsam zur Einheit gepaart

ja es existierte

[Ein] Vor-Echo für das Endgültige

Er lauschte ins Unerlauschbare
[Es] schwebte nur noch das Bild der Knabenstimme

(..... Meere des Schweigens)
irdischer Nachhall

DER Demiurg ward annehmbar und anerkannt-

Fassen die Zeichen noch zusammen?
Erscheinung

Keine Tage, keine Nächte

Einzig das »Meer DES SCHWEIGENS«

..... Gesang um Gesang

Unbedachte Überreste, Messerschürfe der Frage?
Aber
Durchsichtigkeit

*des
Meer(e) und Schweigen(s)*

In die klingende Unsichtbarkeit, aus der alle Dichtung entstammt.

— — — — —
»NOCH NICHT UND DOCH SCHON«

der silberne Raum
Nachteinsamkeit

noch nicht und doch schon

*Er schreitet, der Demiurg,
Schöpfer und Dämon,
der
das Gewölbe überflutet*

*Und es verbreitet sich Traumgefunkel, die Auflehnung
und der Verzicht auf das Wort-*

Er schritt durch
DAS TRAUMGEWÖLBE

— — — — —
..... LACHT IM Traume, keiner lacht im Ausweglosen
..... wagte zu lachen
Auflehnung
verstummt ist

Übersetzung: © Heribert Henrich

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Zyklus (umgekehrte Version)

JOHN CAGE
27_10.554 á²⁰

* * *

SYLVANO BUSSOTTI
Cœur

MORTON FELDMAN
The King of Denmark

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Zyklus (normale Version)

Mircea Ardeleanu (Schlagzeug)

²⁰ "Pausenstück"

SUSANNE ELGETI: Zu den Kölner Kursen für Neue Musik 1963–68

Selbst konservative akademische Kompositionslehrer bestätigen immer wieder, daß die Probleme der jüngsten Komponistengeneration zunehmend um Wesen und Verwendbarkeit der Klangphänomene an sich kreisen, sei es auf traditioneller instrumentaler oder elektronischer Basis. Solche Erwägungen haben kürzlich Prof. H. Schmidt, Leiter der Rheinischen Musikschule, in Verbindung mit dem Pädagogischen Institut der Stadt Köln bewogen, den ersten Lehrgang der »Kölner Schule für Neue Musik« einzuberufen, der in verschiedenen Kursen der Komponisten Stockhausen und Pousseur, des Schlagzeugers Caskel und des Pianisten A. Kontarsky zahlreichen Teilnehmern die Möglichkeit eines intensiven Studiums der gegenwärtigen Musikströmungen geben sollte.

Dies ist die Einleitung zu einem Bericht über die Kölner Schule für Neue Musik. Internationale Kurse an der Rheinischen Musikschule Köln, der 1964 anlässlich des Abschlusses eines ersten Kurses in der Zeitschrift Musik im Unterricht erschien.

Der Bericht endet:

H. W. Schmidt, der Initiator dieser Kurse, will die Lehrgänge in einem großen Rahmen eingeordnet sehen: sie sind Teil eines Panoramas der neuen Musik. Er will sein Musikinstitut allen qualitativen Erscheinungen der zeitgenössischen Musik öffnen, ohne Vorurteil und Ressentiment, unpräventiös und untendenziös.

Teil eines Panoramas der Neuen Musik waren jene Kölner Kompositions- und Instrumentalkurse, die zwischen 1963 und 1968 fünfmalig stattfanden, sicherlich. Unpräventiös waren sie wohl auch. Es finden sich kaum Erwähnungen, geschweige denn Berichte in den gängigen Musikzeitschriften der 60er und das, obwohl eine ganze Reihe von Veranstaltungen mit instrumentaler und elektronischer Musik, mit bereits bekannten Werken, aber auch vielen Uraufführungen der dortigen Studenten stattfanden. Lediglich die Kölner Tagespresse schreibt über einige dieser Konzerte, die sowohl während als auch jeweils zum Abschluß der Kurse dargeboten wurden.

Eine »Schule«, wie es im obigen Text angekündigt worden ist, im Sinne einer ständigen Einrichtung, sind die Kölner Kurse nie geworden. Stockhausen, dem künstlerischen Leiter dieser Lehrveranstaltungen und Mit-Initiator, und Schmidt schwebte zwar so etwas vor, aber schon im zweiten Jahr standen sie aus finanziellen Gründen in Frage. Sie fanden zwar statt, die Situation blieb jedoch schwierig.

Während die Öffentlichkeit im Vergleich zu den seit langem aus dem Panorama der Neuen Musik herausragenden Internationalen Ferienkursen in Darmstadt von den Kölner Veranstaltungen wenig Notiz nahm, waren letztere für die Teilnehmer um so wichtiger.

Zwei konzeptionelle Ideen Stockhausens waren es, die die Kurse an der Rheinischen Musikschule wesentlich von den in Darmstadt üblichen absetzten und die sie für die Schüler einflußreich machten. Zum einen sollte die zeitliche Beschränkung auf nur wenige Wochen, wie es bei den Ferienkursen der Fall war, auf längere unterrichts- und Arbeitsphasen ausgedehnt werden. So waren die ersten Kölner Kurse drei Monate lang, alle weiteren, bis auf den letzten 1968, liefen über einen Zeitraum von sechs Monaten. Dies war zugleich Voraussetzung für Stockhausens zweites Anliegen, das er auch schon bei seinen Darmstädter Spezialkursen als Unterrichtsmethode gehabt hatte: Komponisten und Instrumentalisten sollten möglichst viel zusammenarbeiten. Bereits während der Entstehungsphasen der Kompositionen sollte die Gelegenheit bestehen, Klangliches praktisch auszuprobieren. Es wurden somit nicht nur fertige Partituren analysiert und diskutiert, sondern die Kompositionsschüler waren auch angehalten, während der Kurse zu komponieren. Die Abschlußkonzerte brachten die Ergebnisse.

Die Tatsache, daß es nicht ständig »lauernde« Kritiker gab, die lange Dauer der Kurse und die Formen des Unterrichts ermöglichten ein konzentriertes und intensives Arbeiten

und Diskutieren mit einer sehr großen Klasse von Schülern, wie es in ähnlicher Form sonst, auch in Darmstadt, nicht möglich war.

Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur als Kompositionslehrer prägten die Kölner Kurse wesentlich. Bei den 3. Kursen standen auch Luciano Berio und Earle Brown als Dozenten für Komposition zur Verfügung. Zu der 4. Arbeitsphase wurde Gottfried Michael Koenig eingeladen, der einen Kurs über die kompositions-technischen Probleme beim Gebrauch von Computern hielt. Daneben gab es Seminare zu verschiedenen musikalischen und technischen Gebieten wie z. B. zur *Musique Concrète* (Luc Ferrari), zur Phonetik (Dr. Georg Heike), zu Fragen der Notation (Christoph Caskel), oder es wurde eine Grundausbildung an elektroakustischen Geräten (Jaap Spek) gegeben. Viele bekannte Interpreten Neuer Musik waren zum Ausprobieren der Schülerwerke anwesend und boten gleichzeitig Instrumental- oder Dirigierunterricht an.

So international wie die Dozenten waren von Anfang an auch die Teilnehmer der Kölner Kurse. Der Umfang an Lehrveranstaltungen, Teilnehmern und Konzerten wuchs von Jahr zu Jahr, ohne jedoch auszufern und das intensive Arbeiten zu verhindern.

Im Herbst/Winter 1968 fanden die Kölner Kurse für Neue Musik, wie sie seit der zweiten Veranstaltung hießen, zum letzten Mal unter der Leitung von Stockhausen und Schmidt statt. H. W. Schmidt trat in den Ruhestand, Stockhausens Rückzug kam überraschend.

Einen Grund gab Stockhausen nicht an. Es seien viele Gründe, die hier zusammenkämen, schreibt die Kölnische Rundschau in einer Kritik der Abschlußkonzerte 1968. *Gleichzeitig [zu Schmidt] tritt auch Karlheinz Stockhausen, der das Profil der Kurse im wesentlichen bestimmt hat, von der künstlerischen Leitung zurück, weil ihm, wie die aktuelle Lokalpresse berichtet, die Zusammenarbeit mit Schmidts designiertem Nachfolger Heinrich Lindlar unmöglich erschien,* steht drei Monate später im Melos und benennt wohl einen der Gründe für Stockhausens Entschluß. Hinzu kam eine chronisch schlechte finanzielle und, damit zusammenhängend, räumliche Situation, die viele Vorhaben Stockhausens entweder gar nicht erst zuließ oder so stark einschränkte, daß die Motivation zum weiteren Arbeiten sank. Mauricio Kagel hat die Nachfolge Stockhausens angetreten und die Kurse bis 1975 weitergeführt.

Das, was von den Kursen regelmäßig an die Öffentlichkeit drang, waren die Konzerte, deren Programme in unterschiedlicher Art zusammengestellt waren. Ein Teil der Konzerte bestand immer ausschließlich aus Kompositionen von Kursteilnehmern, ein anderer Teil stellte ganz einfach neue instrumentale und elektroakustische Musik vor. Einige wenige Veranstaltungen waren Soloabende für Klavier oder Schlagzeug.

Schon Ende der 50er Jahre hatte Stockhausen sich nachdrücklich für Musik für Schlagzeug solo eingesetzt.

Während der Probenarbeit an den *Gruppen für 3 Orchester* fielen Stockhausen die enormen Schwierigkeiten der Schlagzeuger mit der Partitur auf, und so regte er für die Darmstädter Ferienkurse 1959 einen Instrumentalkurs und Wettbewerb für Schlagzeuger an. Wolfgang Steinecke, der damalige Leiter der Kurse, erklärte sich aufgrund des geringen Umfangs an Literatur dazu nur bereit, wenn Stockhausen ein Stück für Schlagzeug schreibe. So entstand *Zyklus für einen Schlagzeuger*. Die Komposition wurde Pflichtstück in einem tatsächlich folgenden Instrumentalwettbewerb in Darmstadt und löste eine Welle von neuen Schlagzeugkompositionen aus. Bei den Kölner Kursen gab es immer auch Instrumentalunterricht für Schlagzeuger. Als Dozent und Instrumentalist für die Komponisten war regelmäßig Christoph Caskel anwesend, und so entstanden während der Kurse einige reine Schlagzeugkompositionen wie z. B. Helmut Lachenmanns *Interieur I*.

In dem Konzert, das der aus New York kommende Schlagzeuger Max Neuhaus im Oktober 1965 während der 3. Kölner Kurse gab, stellte der Interpret jedoch nicht jene in Köln komponierten Werke vor. Neben Stockhausens *Zyklus* (1959) und Bussottis *Cœur pour un batteur* brachte er auch zwei Stücke aus den USA »mit«: 27_10.554_ von John Cage und *The King of Denmark* (1964) von Morton Feldman.

Susanne Elgeti

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Zyklus (1959) für einen Schlagzeuger

Die vorwiegend statische offene Form des *Klavierstückes XI* — im buchstäblichen Sinne vom Augen-Blick abhängig — wird im *Zyklus* für Schlagzeug mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden; das Ergebnis ist eine zyklische »gekrümmte« Form. Sechzehn beschriebene Blätter sind seitlich an einer Spirale befestigt; es gibt keinen Anfang und kein Ende; der Spieler kann mit irgendeiner Seite beginnen, spielt dann aber in der gegebenen Reihenfolge einen Zyklus; dabei steht er in einem Kreis von Schlaginstrumenten und dreht sich während der Aufführung — in seinen vorwiegenden Positionen — einmal im Kreise, links oder rechts herum je nach Leserichtung. Felder mit Punkten oder Gruppen unterscheiden sich durch verschieden große Kombinationsmöglichkeiten; sie vermitteln — in der komponierten Reihenfolge — kontinuierlich zwischen dem ganz Determinierten und dem extrem Freien; die Struktur mit dem größten Freiheitsgrad — dem äußerst »Augenblicklichen« — ist so geformt, daß sie der ihr unmittelbar folgenden äußerst determinierten Struktur zum Verwechseln ähnlich wird. So erlebt man einen zeitlichen Kreis, in dem man zwar immer den Eindruck hat, sich in Richtung des immer freier (rechts herum) oder des immer festgelegter werdenden (links herum) zu bewegen, in dem jedoch am kritischen Berührungspunkt der Extreme das eine ins andere unmerklich umschlägt. Die offene Form im Kreis zu schließen, Statisches im Dynamischen, Zielloses im Gezielten zu verwirklichen — nicht das eine oder andere ausschließen, zerstören oder nach einer Synthese in einem Dritten suchen wollen: ein weiterer Versuch, den Dualismus aufzuheben und zwischen dem scheinbar noch so Verschiedenen, Unvereinbaren zu vermitteln.

Karlheinz Stockhausen 1959

Aus: Karlheinz Stockhausen Zyklus. © Universal Edition

JOHN CAGE: 27'10.554" (1956) für einen Schlagzeuger

27'10.554 für einen Schlagzeuger gehört zusammen mit 31'57.9846'' für einen Pianisten, 34'46.776'' für einen Pianisten, 45' für einen Sprecher und 26'1.1499'' für einen Saiteninstrument-Spieler zu der Reihe von Stücken, die einzeln oder in Kombination miteinander gespielt werden können; ihre Dauer kann dann kürzer sein, wobei sich der Titel des Stückes entsprechend ändert.

SYLVANO BUSSOTTI: Cœur pour un batteur aus *sette fogli* – *una collezione occulta* für Schlagzeug

Die sieben Blätter der *sette fogli* sind graphisch notiert; sie zeigen die vielfältigen Möglichkeiten dieser Notationsweise, von fast noch »normal« notierten wie den Blättern für Flöte mit Klavier bzw. für Stimme allein bis zu rein graphisch notierten, assoziativ zu erfassenden Blättern für Ensemble bzw. Streichinstrument. Das Blatt *Cœur pour un batteur* für Schlagzeug verbindet Elemente herkömmlicher Notation mit freien Zeichen und einer Notation der Tonhöhe mittels Buchstaben.

Bussotti hat zu den Blättern keinen ausführlichen Kommentar geliefert; mit der Begründung, es solle sich in dem engen, *wir müssen fast sagen: eingeweihten Kreis* (Bussotti) der Interpreten zeitgenössischer Musik in mündlicher Überlieferung eine Aufführungspraxis herausbilden.

MORTON FELDMAN: *The King of Denmark* (1964)
für Schlagzeug

Der Titel *The King of Denmark* bezieht sich darauf, daß während der Judenverfolgung zur Zeit der deutschen Besatzung Dänemarks der dänische König, um seine Solidarität zu bekunden, sich mit dem Judenstern in der Öffentlichkeit zeigte. Die meisten dänischen Juden konnten, nach Vorwarnung aus Kreisen des deutschen Widerstandes, vor ihrem Abtransport von ihren Landsleuten nach Schweden in Sicherheit gebracht werden.

The King of Denmark soll gleichbleibend so leise wie möglich gespielt werden.

22. 1. 1994
Akademie der Künste
20.00 Uhr

HANS OTTE

Raum (UA*)

Komposition für vokale, instrumentale und elektroakustische Klänge

Hans Otte (Stimme, Keyboard, Raumklaviatur)

Andreas Heintzeler (Ton)

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

HANS OTTE: Raum (1993/94)

Komposition für vokale, instrumentale und elektroakustische Klänge

Mit Raum habe ich mich in meiner kompositorischen Arbeit auf vielfache Weise befaßt. Einmal in einer ganzen Reihe von Vokal- und Instrumentalwerken, in denen ich Räumlichkeit verschiedener Klangquellen bis hin zum Raum, der durch die Zusammenschaltung mehrerer Rundfunkstationen miteinander zu Simultankompositionen verbunden war, erprobte. Dann aber entstanden auch eine ganze Reihe von selbständigen Klangräumen, Installationen, Environments, mit denen nun Klang im Raum permanent angeboten und erfahren werden konnte. Außerdem spielte Raum in meinen szenischen Arbeiten immer eine besondere Rolle, sei es durch Gleichzeitigkeit mehrerer Spielflächen oder gar Medien oder auch durch die Einbeziehung des gesamten Hauses.

- Mit dieser neuen Komposition wird »Raum« nun selbst zum Thema erhoben; damit kommt zum ersten Male eine speziell erdachte und realisierte Raumklaviatur zur Anwendung, mit deren Hilfe es nun möglich ist, Klänge im Raum instrumental zu spielen.
- Andreas Heintzeler, Tonmeister von Radio Bremen, der auch eine Vielzahl meiner Klängausstellungen betreute, baute auch dieses Instrument, das — vereinfacht ausgedrückt — die hauptsächlichen Funktionsweisen eines Misch- und Steuerpultes auf eine Klaviatur überträgt.
- Damit konnten nun darüber hinaus die Flexibilität der Dynamik sowie die Geschwindigkeit der Klangbewegung im Raum ganz beträchtlich gesteigert werden.
- Deswegen habe ich für dieses Stück eine ganze Reihe von vokalen, instrumentalen und elektroakustischen Materialien entworfen, denen Raum ohnehin schon mit einbeschrieben ist und die ich nun gemäß ihrer Natur im Raum entfalte.
- Ich habe dabei auch auf ein paar Klangfiguren zurückgegriffen, die ich bisher nur ausstellte, die aber als Bewegung im Raum nun zum ersten Male erklingen werden.
- Das Werk ist ein Auftrag des DAAD für das Festival Inventionen '94, und seine Dauer wird — aller Wahrscheinlichkeit nach — etwa eine Stunde betragen.

H.O.

K L A N G

RAUM

R a u s c h e n

weißes, farbiges Rauschen durchwandert Raum und Tonraum



T i e f t o n k l a n g



T ö n e

H o c h t o n k l ä n g e



eine Zirkularmelodie beschreibt immer wieder Raum



die Grenzen des Hörbereichs werden gekennzeichnet

W o r t k l a n g



W ö r t e r

Das Wort RAUM wird in Klang überführt und in Raum

Klangeigenschaften von Wörtern werden in stehende Klänge umgewandelt



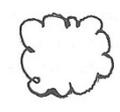
A t e m

Ein- und Ausatmen nacheinander gleichzeitig auseinander



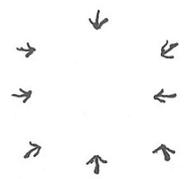
A k k o r d e

eine Folge von sechzehn Akkorden innerhalb einer Septime wird auf mehrfache Weise phasenverschoben und umkreist sich selber



I c h

ein stimmlos artikullertes ICH
weit / nah
aus allen Richtungen
in alle Richtungen



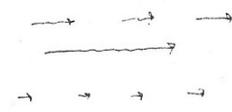
I n t e r v a l l e

ihre Frequenzsumme und Differenz wird durch Ringmodulation multipliziert und in Schwebungen versetzt



T e x t

eine Kette von Verben in drei verschiedenen Geschwindigkeiten von links nach rechts den Raum durchmessend



I n t e r f e r e n z

das allmähliche Auf-fächern von Interferenzklängen und deren Modulation mit denen die beiden Raumhälften des Konzertsaals in Schwingung miteinander versetzt werden



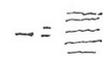
S c h r i t t e

durchschreiten den Raum in alle Richtungen und Entfernungen



S t i m m e

mithilfe des Vocalist wird die Einstimmigkeit in harmonische Räume verwandelt



22. 1. 1994
Akademie der Künste
22.00 Uhr

SAINKHO NAMTCHYLAK

Roots Vibration **(UA)**

Sainkho Namtchylak (Stimme)
Heinz Lieb, John Preininger (Schlagzeug)

SAINKHO NAMTCHYLAK: Roots Vibration

Verschiedene Wurzeln vermischen sich zu einer neuen Pflanze. Verschiedene Farben vereinigen sich zu neuen Blumen und neuen Farben in der Musik.

Je stärker die Wurzeln, desto größer kann die Pflanze sein. Sie spenden tiefe Gefühle und frische Winde für die Phantasie des Publikums.

So wie Pflanzen in der Muttererde wurzeln, ist unsere Musik stark in unseren Kulturen verwurzelt.

Sainkho Namtchylak

ZUR BEDEUTUNG DER COSMIC DRUMS

Die »Cosmic Drums« entstanden aus dem Bedürfnis heraus, das herkömmliche Schlagzeug visuell weiterzuentwickeln. Vor diesem Hintergrund entstanden verschiedene Klangskulpturen, deren Zentrum die »Cosmic Drums« bilden.

Die visuelle Umgestaltung des Schlagzeugs, welche in dieser Form in der Perkussionswelt einzigartig ist, erfordert gleichzeitig auch eine Veränderung der gängigen Klangklischees des Schlagzeugs unter Zuhilfenahme elektronischer Möglichkeiten.

Das Ziel der Arbeit mit den »Cosmic Drums« besteht darin, visuell und klanglich neue Bereiche zu erschließen.

Heinz Lieb

23. 1. 1994
Akademie der Künste
19.30 Uhr

GEORGE CRUMB

Makrokosmos III

STEFAN CAROW

Music for Percussion, Pauken and 2 Pianos (UA*)

* * *

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Schlagtrio

Austrian Art Ensemble

Christiane M. Aistleitner, Wim van Zutphen (Klavier)

Günter Meinhardt, Horst Günther Schenck (Schlagzeug)

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

GEORGE CRUMB: Makrokosmos III — Music for a Summer Evening

In dem im Februar 1974 vollendeten *Makrokosmos III* erweitert George Crumb das Instrumentarium von einem Klavier, wie in *Makrokosmos I und II*, auf zwei Klaviere und Schlagzeug. Als erster verwendete Belá Bartók in seiner *Sonate* (1937) diese Besetzung. Seither wurde die Schlagzeugtechnik ungeheuer entwickelt, meint Crumb, der in diesem Werk diese Technik hat ausnützen wollen. Das Stück wurde im Auftrage der Fromm Foundation geschrieben, für die Musiker Gilbert Kalish, James Freeman, Raymond DesRoches und Richard Fritz. Es hat mit den beiden früheren *Makrokosmos* vieles gemeinsam und bildet mit ihnen zusammen eine Art Trilogie — alle drei enthalten teilweise wichtiges gemeinsames thematisches Material.

Makrokosmos III besteht aus fünf Sätzen mit den Bezeichnungen *Nocturnal Sounds*, *Wanderer-Phantasie*, *The Advent*, *Myth* und *Music of the Starry Night*. Die Sätze 1, 3 und 5 sind für volle Besetzung geschrieben, sind länger als die beiden anderen und sind die Hauptträger der Idee des Werkes, die Crumb als *kosmisches Drama* bezeichnet hat. Hingegen gibt er uns keine Erklärung für den Haupttitel des Werkes (neben *Makrokosmos III*), *Music for a Summer Evening*, oder zu den Titeln der Sätze. Seine Absicht ist es aber gewesen, die Sätze 2 und 4 als »Intermezzi« dienen zu lassen. Die drei größeren Sätze sind außerdem mit Mottos versehen. Das Motto von *Nocturnal Sounds* stammt von Quasimodo: *Odo risonanze effimere, oblio di piena notte nell'acqua stellata*/Ich höre flüchtige Echos, die Vergessenheit der tiefen Nacht im sternenumfüllten Wasser. Das Motto von *The Advent* kommt von Pascal: *Le silence éternel des espaces infinis m'effraie*/Das ewige Schweigen der grenzenlosen Weiten erschreckt mich, also dieselbe Zeile, die Anregung zu *Makrokosmos I* gewesen war. Das dritte Motto, von *Music of the Starry Night*, sind Rilkes Worte: *Und in den Nächten fällt die schwere Erde aus allen Sternen in die Einsamkeit. Wir alle fallen. Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen unendlich sanft in seinen Händen hält.*

Das in *Makrokosmos III* verwendete Schlagzeug ist sehr umfangreich und enthält u. a. Vibraphon, Xylophon, Glockenspiel, Crotales, Maracas, Schlittenglöckchen, Wood Blocks, Triangel und verschiedene Trommeln, Tam-Tams und Becken. Die unkonventionellen Klaviereffekte werden u. a. dadurch zustande gebracht, daß Papierbogen auf die Saiten gelegt werden. Außer den bereits erwähnten, üblichen Schlaginstrumenten kommen auch andere zur Verwendung, wie ein Donnerblech, tibetische Gebetssteine, afrikanisches Daumenklavier und verschiedene Trillerpfeifen. Trotzdem gibt es Einschläge tonaler Musik, wie am Anfang und Ende von *The Advent* und in *Music of the Starry Night*, wo fis-moll und dis-moll einander gegenüber gestellt werden (bzw. die enharmonischen Gegenstücke ges-moll — es-moll). Im letzten Satz gibt es auch ein kurzes Zitat aus Bachs dis-moll-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*.

STEFAN CAROW: Music for Percussion, Pauken and 2 Pianos (1993, UA)

Die zweiteilige Komposition beginnt im ersten Teil mit einem rhythmischen Motiv, das in seinem Längenverhältnis völlig starr ist (eine einzelne und drei aufeinanderfolgende Achtel), sich aber in seiner Zusammensetzung fortwährend verändert. Es wird zu einer filigranen, unfaßbaren Rhythmus/Klangstruktur, wie Aquarellfarben, die ineinander zerfließen. Darüber hinaus bewegt sich dieses Rhythmus-Klang-Gewebe wie Wellen, erregt von verschiedenen Quellen, aufeinander zu und wieder voneinander fort.

Als zweiten Gedanken gibt es im ersten Teil eine Klanglinie, die zunächst nur von den Becken, Triangel und Glas-Chimes vorgestellt wird, später jedoch durch Vibraphon und Klavier wie ein Thema erklingt. Der zweite Teil ist als Kontrast geprägt von einem

gemeinsamen Grundrhythmus, es ist eine *Samba* und eine hier neue, an eben diesen erinnernde Klangstruktur. Die Elemente des ersten Teils kehren wieder in ihrer eigenen Sprache.

Zwei unterschiedliche musikalische Wellen treffen aufeinander, die mal miteinander, mal nebeneinander und mal gegeneinander musizieren. Es findet eine Anpassung statt, aber der Gegensatz bleibt deutlich.

Stefan Carow

Die Komposition ist eine Auftragsarbeit für die Inventionen '94.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Schlagtrio (1952) für Klavier und 2 x 3 Pauken

1952 komponierte ich in Paris das *Schlagquartett* für Klavier und 3 mal 2 Pauken. Das Werk wurde dann in Hamburg uraufgeführt und anschließend noch einmal in München aufgeführt. Nachdem ich eine Tonbandaufnahme gehört hatte, entschied ich, das Werk nicht mehr spielen zu lassen. Ich hatte Anschlagsarten für Pauke und Klavier komponiert, die von den Musikern überhaupt nicht befolgt worden waren, und es erschien mir damals, als hätte ich auch zu differenzierte Unterschiede verlangt, die unpraktisch wären.

Das Werk blieb dann liegen, bis ich mich 1973 entschied, die Partitur neu zu notieren. Es ist kein Anschlag und keine Tonhöhe geändert worden. Auch die Zeitverhältnisse sind genau die gleichen wie im Original. Ich habe lediglich eine Änderung in der Besetzung vorgenommen: es spielen nur noch zwei Schlagzeuger, jeder drei Pauken; und also heißt das Werk jetzt *Schlagtrio*. Die Anschlagsarten sind vereinfacht, und alle rhythmischen Werte sind in der Notation verdoppelt, was sich ebenfalls jetzt leichter lesen läßt.

Das *Schlagtrio* ist aus einer außerordentlich idealistischen Konzeption entstanden: 6 Klavieroktaven korrespondieren mit 6 Pauken, die ich damals als »Konträr-Klangräume«, als eine Art von Negativität zur Positivität der Klaviertöne, bezeichnete. *Zwei Wesen (12 Ton-Melodien) bewegen sich nun aus der extrem hohen und der extrem tiefen Lage aufeinander zu und gleichen sich einander an. Im Augenblick ihrer vollkommenen Übereinstimmung (wenn alle Klangräume von beiden gleichmäßig gefüllt sind) geht aus der Mitte ein neues Wesen (eine neue Melodie) hervor. Dieses vereint in sich die zweifache Polarität der Vorausgegangenen. Die beiden generierenden Wesen (Prinzipien) verlassen die Zeiträume so, wie sie diese vorher stetig in Besitz genommen hatten. Dabei entfernen sie sich wieder voneinander und kehren wieder in einen Zustand zurück, der jenseits des physikalisch darstellbaren ist. Das dritte Wesen bleibt allein zurück und vollzieht die gleiche Durchschreitung der Zeiträume sowie die gleiche Rückkehr.*

Das war ein Zitat aus einer gründlichen Analyse des Werkes, die ich 1952 in Form eines Briefes schrieb und die dann aus diesen Prämissen alle strukturellen Details ableitete.

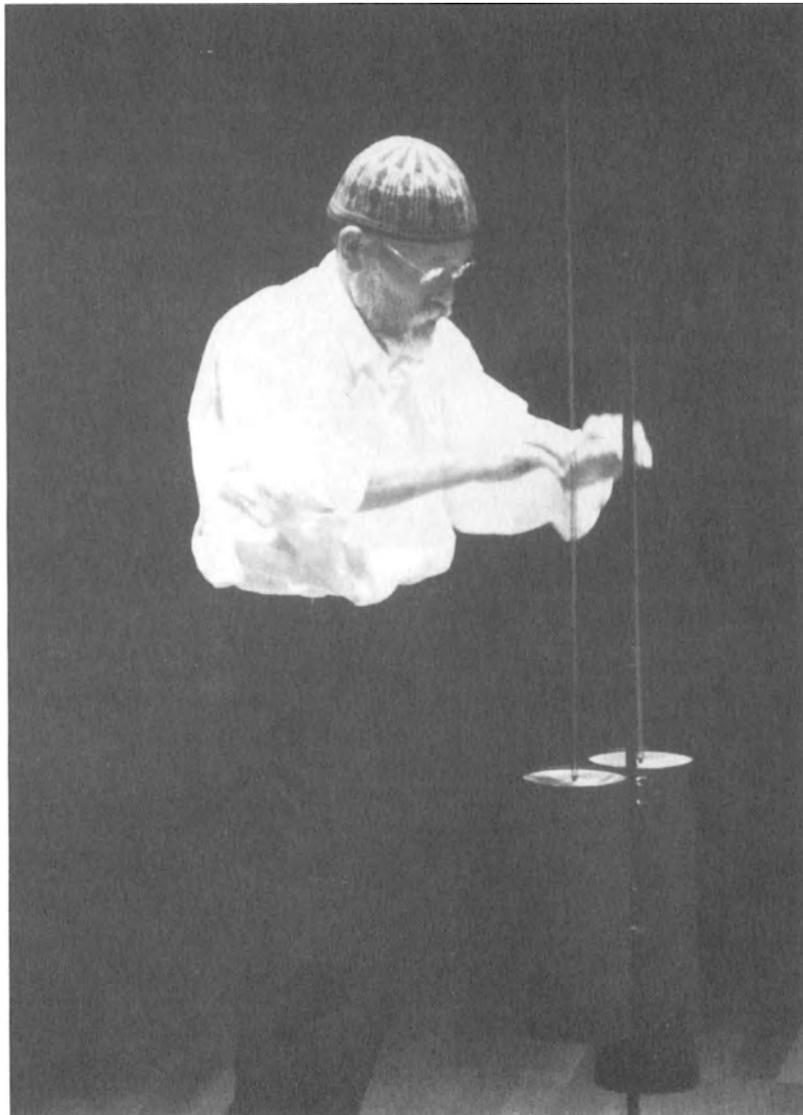
Karlheinz Stockhausen 1975

AKIO SUZUKI

Cardboard Box

Analapos

Akio Suzuki (Performer)

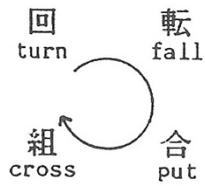


Akio Suzuki mit dem Echo-Instrument *Analapos*

AKIO SUZUKI: Analapos
für das Echo-Instrument Analapos

1. — für Stimme
< reply for 23 years >
2. — als Schlaginstrument
< “throwing” _ “following” performance of the touch >

AKIO SUZUKI: Cardboard Box
Sound Event



Sound Event *Cardboard Box*

23. 1. 1994
Akademie der Künste
21.00 Uhr

ROLF JULIUS

Konzert für vier leere Flächen (percussion) **(UA)**

Rolf Julius (Performer)

ROLF JULIUS: Konzert für vier leere Flächen (percussion) (UA)

Ich arbeite mit sogenannten buzzer-Instrumenten, einfachen Intervallsummern, die ich manipulierte, indem ich zum Beispiel die Stromzufuhr mit Potentiometern ändere oder einfach auch nur gebrauchte Batterien benutze. Die an sich kaum hörbaren Klänge verstärke ich, indem ich Telefon-Pickups als Mikrophone nehme, außerdem arbeite ich mit der Trenn-Unschärfe, die bei billigen Mixern auftritt und neue Klangkombinationen zulässt. Hauptsächlich mache ich jedoch meine Musik, indem ich zuhöre, höre, was passiert und dann auf die Ereignisse eingehe. Klangfarben interessieren mich sehr, daher ist die Wahl und Größe (bzw. Nichtgröße) der Lautsprecher entscheidend. Mich interessiert die Oberfläche eines Klanges. Ist er rund oder eckig, schleifend und rauh oder dann wieder glatt usw. Bei diesem Konzert möchte ich eine Musik machen, die nicht sehr hoch, eher flach ist, eine leere Oberfläche hat und irgendwie hölzern klingt. Mir helfen hierbei Erfahrungen, die das Auge gemacht hat und ich benutze als Klangträger, als visuelles Element rechteckige Holzflächen, die leicht über dem Boden schweben. Das heißt, unter den Flächen ist je ein Transducer, ein Kontaktlautsprecher, geschraubt, der sich mit dem Holz der Flächen akustisch verbindet.

Rolf Julius

JULIUS

Zur Musik seiner Arbeit *Körperhorizont (Porträt von N.)*, 1980, hatte Julius geschrieben: *Mein Kompositionsmaterial besteht aus Tonserien, die sich minimal in Tonhöhe, Tonqualität, Tonsauberkeit usw. unterscheiden. Die Musik, die so entsteht, ist den Bildern (Fotografien, der Verf.) gleichwertig. Auf der einen Seite sind also die Körperbilder, die den bildnerischen Raum herstellen, auf der anderen Seite ist die Musik, die den musikalischen Raum bildet.*

Daß Musik und Bilder gleichwertig sind, rührt daher, daß beide demselben Grundgedanken entsprungen sind. Wie optisch die Körper-Außenlinie eines breitbeinig stehenden Aktes fotografisch festgehalten wird, so »fotografiert« Julius eine Tonserie mit Apparaten, die sich um ein kleines voneinander unterscheiden. Einmal wird die Tonserie auf einer normalen Eisen- das andere Mal auf einer Chromdioxydkassette gespeichert. Das eine Klangobjekt erscheint so in zwei technisch bedingten Perspektiven, die dann in einem weiteren Abspiel- und Wiederaufnahmeprozess miteinander in Beziehung gesetzt werden. Für den Hörer wichtig wird so gleichsam die Interferenz, die durch den technischen Aspekt bedingt ist, die Aufmerksamkeit wird auf die Eigenschaften des Gerätes selber gelenkt, ihr technisches Sein wird zum Mittelpunkt der von Julius konzipierten Musik. So einfach dieses Konzept und auch das nachherige Ergebnis auch scheint, so sehr bricht es doch mit dem, was dem in der europäischen Tradition Aufgewachsenen landläufig als Musik vertraut ist. Musik war immer ein mehr oder weniger abstraktes Tongeschehen, dessen klangliche Erscheinung oftmals kaum mehr als die Hülle einer anders gearteten musikalischen Substanz war. Wenn wir auch heute immer erstaunen, daß unsere Großväter die ihnen zur Verfügung stehenden Apparaturen zur Tonaufzeichnung für kaum noch verbesserbar hielten, so zeigt dies deutlich, daß musikalisches Hören in seiner klassischen Prägung auf etwas von der akustischen Gegebenheit Verschiedenes hinaus will. Das, was aus dem Lautsprecher solcher Grammophone drang, wurde doch eher als Vergegenwärtigung begriffen, die erst im Kontext der musikalischen Bildung recht verstanden werden konnten. In der Wahrnehmung wurden all die technischen Unzulänglichkeiten, die ja auch nicht zur Musik gehörten, subtrahiert.

Dem, der aus der Bildenden Kunst herkommt, ist die Chance gegeben, gegen all diese vermeintlichen Selbstverständlichkeiten unseres Umgangs mit der akustischen Welt Einspruch einzulegen. Er ist nicht durch die musikalische Ausbildung in ein ganz spezifisches Wahrnehmungsverhalten hineinkonditioniert worden, dem, der »seinen«

Mozart nicht schon kennt, sind die falschen von den richtigen Tönen vielleicht erst einmal nicht zu unterscheiden, für ihn mag es auch keine entschiedene Grenze zwischen einem »Ton« und einem »Geräusch« geben. Was sinnvoll und was sinnlos ist, vermag er nicht apriorisch zu bestimmen.

Wenn Julius eine Installation *Konzert* nennt, so läßt er dem Wort mit der Beifügung *für eine Wiese* eine neue Bedeutung zukommen. Das auf den ersten Blick naive Verständnis dieses so mit Tradition belegten Terminus deutet auf eine andere Sicht. Konzert, begriffen auch als die soziale Plastik, die gesellschaftliche und materielle Konfiguration, als ein Zusammen von Akustischem, aber auch Räumlichem und Sozialem. Der Blick des Künstlers begreift den Vorgang Konzert als einen Gesamtkomplex, aus dem er die Musik nicht als die Hauptgröße herausabstrahiert. Konzert wird so zu einem Komplex von Überlagerungen und Interferenzen, einem in seinen Hauptmomenten je wechselnden Gebilde.

Auch wenn Julius sich für seine Konzertkomposition *Lied für einen Morgen*, 1982, Töne von Joan LaBarbara holt, so werden sie eigentlich nicht wie »musikalisches Material« im landläufigen Sinne behandelt. Der Ton wird in der Fixierung zum eigenständigen Objekt, er wird eigentlich nicht »verarbeitet«, wirklich eher unbelichtet, in neue Perspektiven gesetzt. Der Ton behält in diesem Prozeß seinen Eigencharakter. Wie es ja auch Julius' Vorstellung entspricht, einen Ton von einer Wand abzunehmen und ihn ihr dann wieder zurückzugeben. Töne, die man schräg gegen die Wand stellen kann, brechen mit der Konvention, daß Musik etwas sei, das von seiner Erscheinung im Raum vergleichsweise unabhängig ist. Das akustische Material wird mit einer haptischen Eigenschaft begabt und verrät so auch wieder den Bildenden Künstler, der den materialen Widerstand akustischen Materials viel größer achtet als selbst der Komponist, der mit Geräuschen arbeitet. Auch wird die Strukturierung der zeitlichen Abfolge, eines der Hauptprobleme der heutigen Musik, zu einer quantité négligeable. Und in einer Musik wie der zu *Körperhorizont* sind die Tonreihen gleichsam nur das Vehikel, um die Apparatur selber zur Sprache zu bringen. Negativ tritt in der Differenz das Wesen der Maschine zu Tage.

Diesen — wenn man so will — »Dingmusiken« stehen in gewisser Weise die Konzerte gegenüber, bei denen der zeitliche Verlauf zu einer doch bestimmenden Größe wird und so all die Probleme, denen Musik im klassischen Verständnis sich gegenüber sieht, scheinbar wieder ins Werk setzt.

Aber auch die »Konzerte«, die sich von einem skulpturalen Zusammenhang zu lösen versuchen, gleichsam ein »absolutes« Moment anstreben, geben die Erinnerung an ihre Abstammung nicht auf. Das Optische ist weiterhin Bestandteil solcher Vorgänge, wenn der Besucher nun auch auf Stühlen Platz nimmt und dem Künstler bei seinen Verrichtungen zuschaut. Daß das ganze entfernt an Rituale erinnert, die auf einem Altar vollzogen werden, scheint so durchaus bedeutsam.

Die einzelnen Geräusche und Klänge werden nicht innerhalb eines übergeordneten musikalischen Prozesses »verarbeitet«. Sie werden gleichsam dargeboten, auf ihre jeweilige Qualität befragt und dann mit anderen Klängen in Beziehung gesetzt. Ein solches Konzert ist immer von dem Moment »trial-and-error« bestimmt. Nichts, was einen apriorischen Zusammenhalt verbürgen könnte, kein äußerliches, formales und dynamisches Schema, das einen für alle durchschaubaren Sinn gewähren würde, damit aber auch kein Schema, das seine ihm eingeordneten Objekte zu neutralen Beispielen degradiert, wie es manchmal in der »musique concrète« scheint, wo ein klassisches Formschema, das oftmals sogar an die Dynamik des Sonatenhauptsatzes gemahnt, auf die Organisation von Geräuschen angewandt wird, und so ein eigenartiges Knirschen zur Hauptaussage des Werkes wird. Ein Knirschen, das durch das Inadäquate von »Form« und »Inhalt« verursacht ist und vielleicht schon dadurch, daß immer noch der Utopie Ausdruck gegeben wird, es lasse sich auf so einfachem Wege zwischen Form und Inhalt

trennen.

Im Prozeß seiner Konzerte geht es Julius eher darum, das »Trieb-leben« jener von ihm ins Werk gesetzten Klänge zu erforschen und ihm nachgebend einen Ablauf zu finden, der immer wie ein Ausschnitt aus der möglichen Gesamtheit der Geräusche wirkt. Die Arbeit des »Komponisten« mag so eher als die Auswahl aus diesem Kontinuum erscheinen. So weisen auch diese Arbeiten auf den Ursprung der Beschäftigung mit Klängen zurück und laufen doch nicht in die Fallen, die die musikalische Tradition auf diesen Wegen stellt.

Das aber macht gleichzeitig die Arbeit von Julius kaum auf das Gebiet der Musik übertragbar. Der »haptische« Zugang, den der Künstler zu den Gebilden der akustischen Welt hat, offenbart ein Denken, das quer zu der Vorstellung eines abstrakten Tongeschehens steht. Aber mißverstehen wir dann nicht diese Arbeiten von Julius, wenn wir sie mit »musikalischen« Ohren hören? Julius begibt sich mit den neueren Arbeiten auf einen Grenzpfad. Es rein als Plastik zu verstehen wäre ebenso mißverständlich wie nur noch Musik darin erblicken zu wollen. Kann man sich ein Optisches vorstellen, das nach akustischen Gesichtspunkten erfahren würde? Für eine solche Mitte muß unser Sensorium erst geschärft werden, das Hören wie das Sehen, es bleibt Plastik und Musik »für Augen und Ohren«. Julius verschiebt den Akut mal zur einen, mal zur anderen Seite, aber er gibt dieses Zwischenreich nicht auf. Ein Niemandsland vielleicht, aber vielleicht auch eine Nische, aus der Unverhofftes hervorblüht.

Klaus Ebbeke 1985



Julius *Music for a White Table*, New York 1991

IANNIS XENAKIS

Rebonds (Satz A)₁

ALEXANDER KNAIFEL

Cantus. Von der Stille zur Dunkelheit (UA*)₂

IANNIS XENAKIS

Rebonds (Satz B)₁

Mircea Ardeleanu (Schlagzeug)₁₊₂, Yoriko Ikeya-Fuchino (Klavier)₂

(UA*) Auftragswerk für die Inventionen '94

IANNIS XENAKIS: *Rebonds* (1988)

für Schlagzeug Solo

Ein Gebiet, auf dem sich die schöpferische Phantasie von Iannis Xenakis besonders umfangreich entwickelt hat, ist wohl das des Schlagzeugs. Werke wie *Persephassa* oder auch das Orchesterwerk *Nomos Gamma* können dies bezeugen. *Rebonds* ist aus zwei großen Teilen (A und B) aufgebaut, deren Spielregeln nicht festgelegt sind. Sie greifen auf ein leicht abweichendes Instrumentarium zurück. In Teil A werden nur die Trommeln eingesetzt, im zweiten Teil zusätzlich fünf Wood-Blocks.

Der Teil A ist in einer unregelmäßigen Struktur entwickelt, um in eine Art ewige Bewegung zu münden. Abschnitt B ist gekennzeichnet durch einen gleichförmigen Bongorhythmus, den die große Trommel durch verschobene Einsätze zerschlägt; die fünf Wood-Blocks unterbrechen mehrmals das Geschehen durch ein viel schnelleres Tempo.

Die Partitur sucht keine Lösung in den Resonanzen, sondern beschränkt sich auf direkte Wirkung. Wie bei Webern, dem großen Vorläufer auf diesem Gebiet, ist die Verwendung des Schlagzeugs eines der vielen Mittel, die Xenakis benutzt, um sich von dem durch die Tonhöhen des traditionellen Klanges vorgebahnten Weg zu lösen. Falls ein Bezugsrahmen zu dieser musikalischen Auffassung gesucht werden sollte, wäre er weniger in unserer Zivilisation zu finden als in außereuropäischer Musik, wo das Werk von Xenakis einschließlich der darin enthaltenen Leidenschaftlichkeit einige seiner Wurzeln zu haben scheint.

24. 1. 1994
Akademie der Künste
21.00 Uhr

Elektroakustische Musik aus England

ADRIAN MOORE

... And By His Suggestion ...

ELIZABETH CAIRNS

Decadenza

RODOLFO CAESAR

Introduction to the Stone

* * *

GABRIELA ORTIZ

Magna Sin

MIKE VAUGHAN

Crosstalk

JAVIER ALVAREZ

Temazcal

Ricardo Gallardo (Schlagzeug)

ADRIAN MOORE: ...And By His Suggestion...
für Tonband

Das Werk *...And By His Suggestion...* ist Programmmusik für Tonband nach dem ersten Buch von Miltons *Paradise Lost*. In dieser Vorstellung sollen Bilder von einer Landschaft entstehen, die sowohl chaotisch als auch öde ist. Worte und Sätze wurden im Studio aufgezeichnet und anschließend mit der Absicht bearbeitet, ihre Bedeutung zu vertonen. Besonderer Wert wurde auf die Verständlichkeit des Textes gelegt; dennoch wird ihn manch einer nicht beim ersten Hören auffassen können. In anderen Teilen des Stückes wechselt vokales Material in schneller Folge mit anderen Klängen, wodurch ein Kontrapunkt entsteht.

Das Stück schließt mit einem Teil von dichter (aber weniger rasender) Struktur, die auf drei Tonhöhen basiert und schließlich zu einem dreifachem Orgelpunkt zielt, der wiederum von anderem Material überlagert wird. Zu Beginn ist ein Geräusch aus der Natur zu hören, das bald verklingt; es soll die Vorstellung der Entführung von Leib und Seele an einen schrecklichen Ort hervorrufen, ein Ort, an dem die Gedanken wild durcheinanderwirbeln und kein Platz für die Vernunft ist *...no light, but rather darkness visible ... regions of sorrow ... torture without end ... Better to reign in hell than serve in heaven ... by Him first Men also, and by His suggestion thought, ransacked the centre and with impious hands rifled the bowels of their mother earth ...* (Milton, *Paradise Lost*)

ELIZABETH CAIRNS: Decadenza (1993)
für Schlagzeug und Tonband

Der Schlagzeuger stellt verschiedene Ideen vor: »Maschinen« oder »Substanzen« von wechselnder Dichte, die allmählich zerfallen, zusammenbrechen und das Band zerstören; ein Chaos entsteht. Ich wurde inspiriert von der körperlichen und visuellen Faszination, die von einem virtuosen Soloschlagzeuger ausgeht, und wollte diesen Eindruck verwerten.

RODOLFO CAESAR: Introduction to the Stone (1989)
für Tonband

Jenseits des Gegensatzes zwischen Natur und Musik versucht *Introduction to the Stone*, den Gegensatz zwischen »armen« und »reichen« Klängen zu erkunden. Das Stück beginnt mit Gegensatzpaaren: die Gleichförmigkeit und Banalität eines primitiven, pulsierenden Rhythmus und das Verharren weniger Tonhöhen gegenüber dem auf Einzigartigkeit kontrastierender Interventionen (aus Referenzklängen und -ereignissen, aus Klangverfärbung, aus kratzenden Geräuschen und hektischer Bewegung zwischen den Extremwerten). Das Stück beschreibt eine unregelmäßige Kurve, die zwei Arten von Banalität verbindet. Nach anfänglicher Wiederholung von Tonhöhen und Rhythmus bewegt es sich über Zwischenstufen zu einem Teilschluß; in ihm werden die einzigartigen, kontrastierenden Interventionen wiederholt, so daß selbst diese banal werden.

Andere Gegensätze zeigen sich in den Beziehungen der unterschiedlichen, umgeformten, attackierenden Klänge, die gelegentlich übermäßig vergrößert werden, wie z. B. im kurzen zweiten Teil des Stückes: einem Dialog zwischen Klängen mit einem komplexen Klangspektrum, die wie ein- und ausgeatmet klingen, und abrupten Pseudomarimba-Einwürfen. Diese beiden Hauptcharaktere konturieren das gesamte Stück, nicht nur durch den Kontrast: die Pseudomarimba-Klänge haben eine Leichtigkeit, die

zusammen mit den geräuschhaften Klängen, die wie das Atmen klingen, dem Werk eine Durchsichtigkeit und rhythmische Bewegtheit verleihen, die die sich aufdrängende Assoziation von »fallenden Steinen« abschwächt.

Das Werk wurde 1989 vom Composers Desktop Project in Auftrag gegeben.

GABRIELA ORTIZ: *Magna Sin* (1992) für Steeldrum und Tonband

Magna Sin hat fünf unterschiedliche rhythmisch-melodische Teile, denen die ständige Weiterentwicklung des Ausgangsmaterials gemeinsam ist. Das Zuspielband wird wie ein Instrument eingesetzt und dient nicht nur als Begleitung; der gewünschte Effekt stellt sich nur bei Konzentration und Synchronität her.

Das Werk wurde im Elektronischen Studio der City University London komponiert und realisiert. Die wesentlichen Bestandteile des Zuspielbandes sind Klänge der Steeldrum, Flöten-Multiphonics, verschiedene Metall-Objekte, Gitarren und andere Schlaginstrumente, die alle elektronisch manipuliert und umgeformt wurden.

Der Titel und die Steeldrum haben denselben Ursprung — die Ölindustrie. *Magna Sin* ist der Name des bleifreien mexikanischen Benzins, das in Mexico City zur Verminderung der Luftverschmutzung eingesetzt wird.

MIKE VAUGHAN: *Crosstalk*

In *Crosstalk* bilden Klänge von Flöte und Cembalo das Ausgangsmaterial. *Crosstalk* versucht, kurze Variationen zu schaffen, die auf den Charakteristika der verschiedenen Stufen zwischen diesen Extremen basieren. *Crosstalk* wurde mit Hilfe des Phase-Vocoder, Csound und Groucho-Programmen des CDP (Composers Desktop Project) der Keele University komponiert, um Klänge, die als Ausgangsmaterial verwendet werden, sowohl zu erzeugen als auch zu manipulieren. Realisiert wurde die Komposition in den Electronic Music Studios der Universität Birmingham. Das Stück ist eine Auftragsarbeit des CDP und der Keele University.

JAVIER ALVAREZ: *Temazcal*

für Maracas und Tonband

Der Titel dieser Arbeit stammt aus dem *Nahutal*, der altaztekischen Sprache, und bedeutet wörtlich übersetzt »Wasser, das brennt«. Das in *Temazcal* verwendete Maracas-Material ist traditionellen rhythmischen Mustern lateinamerikanischer Musik, besonders der Musik der karibischen Region — süd-östliches Mexico, Kuba, Zentralamerika und das kolumbische und venezolanische Flachland — entlehnt. Im allgemeinen werden Maracas ausschließlich zur Begleitung in kleinen Instrumentalensembles eingesetzt. Einzige Ausnahme ist vielleicht das Flachland Venezuelas, wo die Maracas ihre Rolle als bloß rhythmische, akzentuierende Instrumente überwunden haben, um als vollwertiges Soloinstrument eingesetzt zu werden. Dieses Vorbild regte mich an, ein Stück zu schreiben, in dem der Musiker diese Strukturen zu bewältigen und sie mit großem Geschick zu größeren und komplexeren Mustern zu fügen hätte, die dann nebeneinandergestellt, übereinandergelegt und gegen entsprechende Passagen auf dem Tonband gestellt werden könnten, wodurch ein dichtes, polyrhythmisches Gewebe entstünde. Dieses löst sich letztlich auf und macht so den Weg zu einem mehr traditionellen Stil der Begleitung frei

— für eine Musik, die sich jener Welt entsinnt, aus der die Maracas ursprünglich stammen.

Für die impulsartigen Klänge sind Harfe, Klampfe und Kontrabaß-Pizzicati verwendet worden, gegeneinandergeschlagene Bambusstäbe für die rhythmischen Passagen und mit den Maracas erzeugte rasselnde Klänge für andere musikalische Formationen. Das Band entstand in den letzten Monaten des Jahres 1983 im Elektronischen Studio des Royal College of Music.

Das Stück ist für Luis Julio Toro geschrieben, der es zuerst anlässlich des EMAS (Sonic Arts) series im Januar 1984 in London aufführte. Nach dem großen Erfolg von *Temazcal* beim Bourges Festival wurde das Stück oft aufgeführt und von zahlreichen Rundfunkanstalten weltweit gesendet.

HANNA KULENTY

Arcus

RUTH ZECHLIN

Akzente und Flächen (UA)

ROLF WALLIN

Stonewave. Ritual for exorcism of evil spirits

* * *

STEVE REICH

Drumming

Cracow Percussion Group

Ryszard Balcer, Slawomir Berny, Artur Ciborowski,
Wieslaw Jamiol, Mariusz Kupczak, Marek Olma,
Mariusz Pikula, Tomasz Tatar, Stanislaw Welanyk (Schlagzeug)

Marek Batata, Lucyna Szramik (Stimmen)
Agnieszka Cywinska (Flöte)

Leitung Jan Pilch

HANNA KULENTY: Arcus (1988)

Ich komponierte dieses Werk für drei Schlagzeuger in einer Technik, die ich in den meisten meiner Kompositionen anwende und »Polyphonie der Bögen« nenne. In solch einer Form gehen mehrere Bögen einer aus dem anderen hervor, jeder mit seinem eigenen individuellen Höhepunkt. Diese Bögen überlappen sich in einer Art Polyphonie, wobei einer nach dem anderen seine Klimax erreicht. Daraus ergibt sich der Anschein einer Dauerklimax.

Hanna Kulenty

RUTH ZECHLIN: Akzente und Flächen (UA)
für Schlagzeug-Ensemble (5 Schlagzeuger)

Das Stück beginnt mit Schlägen, die in immer kürzeren Abständen aufeinander folgen (Akzente!). — Ein Tamtamschlag, in den meine Akzente einmünden, übernimmt die Rolle des Impulsgebers. Er setzt eine große, rhythmisch kompliziert und kontrapunktisch angewendete Fläche frei. An deren Ende ist ein prägnanter, aber zögernder Ur-Rhythmus zu hören. Er wird an verschiedenen gewichtigen Punkten eingesetzt. Es folgt eine erste Misch-Fläche, in der man die einzelnen Instrumente nicht mehr nach feststehenden Ordnungen erlebt. Innerhalb dieser kleineren Fläche, die durchsichtig angelegt ist, erklingen fünf Gongs, die bereits am Anfang eine Rolle spielten. Diese fünf Gongs sind am Ende der Episode solistisch zu hören. Sie bereiten eine Struktur vor, welche mit *dolce, tranquillo* überschrieben ist. Darin wird weitestgehend auf Fellinstrumente verzichtet. Erst anschließend gesellt sich eine große Trommel zu einer hohen Triangel, dialog-ähnlich als Echos behandelt. Als Anschluß wieder Akzente, die zu einer erneut kontrapunktisch gearbeiteten Strecke führen. Dieses Mal allerdings verkürzt und primär vom Holzschlagzeug gespielt. Das Stück rundet sich: analog zum Anfang hört man wieder die Schläge — jedoch viel rascher zusammengeschoben und in einen freien Abschluß übergehend, der auf vorher Gehörtes Bezug nimmt und in Spannung das Stück beendet.

Ruth Zechlin

Aus: Ruth Zechlin *Akzente und Flächen*

ROLF WALLIN: Stonewave (1990)

Ritual for the exorcism of evil spirits
für sechs Schlagzeuger

Stonewave wurde inspiriert von den mathematischen Formeln, die man Fraktale nennt. Diese Formeln aus der Chaos-Theorie sind verhältnismäßig einfach, doch beschreiben sie faszinierende und überraschende »organische« Muster, die man graphisch auf dem Bildschirm darstellen oder als Musik spielen kann.

Der abschließende dritte Teil von *Stonewave* ist eine lange Bewegung durch einen mikroskopisch kleinen Dschungel von Zahlen, die sich in immer unvorhersehbareren Mustern anordnen, bevor sie in den letzten chaotischen Takten explodieren. Der stete, insistierende Grundschlag, die Wahl der Instrumente (ausschließlich Trommeln und Metallinstrumente ohne feste Tonhöhe) und die Verwendung von Sequenzen, die direkt gegeneinander gestellt oder durch lange Pausen voneinander getrennt werden, erinnern an ein unsichtbares Ritual. Aber welches Ritual?

Lassen wir es ein Ritual sein zur Austreibung einiger »böser Geister«, die heutzutage unserem Teil der Welt im Namen des Liberalismus heimsuchen und die Menschen zu Dienern der Marktkräfte machen statt umgekehrt. *Stonewave* ist deshalb eine Beschwörung, denn es scheint, daß nur göttliche Mächte die europäische Kultur vor einem politischen System retten können, daß das Gesetz des Dschungels als Leitprinzip des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens ansieht.

Rolf Wallin

STEVE REICH: Drumming (1971)

Ein Jahr lang, zwischen Herbst 1970 und Herbst 1971, habe ich an diesem Werk gearbeitet, dem längsten Stück, das ich bisher komponiert habe. *Drumming* dauert 55 bis 75 Minuten (abhängig von der Anzahl der Wiederholungen) und besteht aus vier attacca aufeinanderfolgenden Teilen. Im ersten Teil wird mit Schlegeln auf vier Paaren gestimmter, aufgestellter Bongos gespielt; im zweiten von neun Spielern auf drei Marimbas (dazu zwei Frauenstimmen); im dritten von vier Spielern auf drei Glockenspielen (dazu Pfeifen und Pikkolo), im vierten werden alle Instrumente und Stimmen kombiniert.

Als ich während des Komponierens anfang, Trommel zu spielen, sang ich manchmal mit und ahmte mit meiner Stimme ihren Klang nach. Mir wurde klar, daß das mit den Marimbas und Glockenspielen ebenso möglich wäre. Die Grundvorstellung von den Stimmen in *Drumming* war also, daß kein Text gesungen, sondern der Instrumentalklang genau nachgeahmt werden sollte. Die Frauenstimmen singen Muster (*Patterns*) aus der Überlagerung zweier (oder mehr) Marimbas, die dasselbe Muster repetieren — aber gegeneinander um mindestens eine Viertelnote phasenverschoben. Durch das genaue Nachahmen des Instrumentalklanges und schrittweises Ein- und Ausblenden der Muster treten diese langsam an die Oberfläche der Musik und sinken in sie zurück; man hört sie dann zusammen mit den vielen anderen, die in den Instrumenten klingen. Für die Marimbas werden Frauenstimmen benötigt, die auf den Konsonanten »b« und »d« singen, zusammen mit dem Vokalklang »u« (wie im englischen »you«). Beim Glockenspiel verbietet die extreme Höhe des Instruments den Einsatz der Gesangsstimme und erfordert das Pfeifen. Selbst diese Art Stimme erweist sich in den höchsten Lagen als unzureichend; hier wird eine Pikkolo-Flöte eingesetzt. Im letzten Teil des Stücks werden diese Techniken gleichzeitig kombiniert.

Die Verbindung der Teile geschieht, indem neu hinzutretende Instrumente das Muster

verdoppeln, das bereits gespielt wird. Am Ende des Trommel-Teils spielen drei Trommler dasselbe Muster, jeweils um zwei Viertel gegeneinander verschoben. Drei Marimbaspielder setzen weich mit demselben Muster ein, gleichfalls um zwei Viertelnoten phasenverschoben. Die Trommler blenden sich allmählich aus, so daß Rhythmus und Tonhöhe bei schrittweisem Wechsel der Klangfarbe beibehalten werden. Am Ende des Marimba-Teils werden drei Marimbas in ihrer höchsten Lage von Glockenspielen in deren tiefster verdoppelt; der Vorgang des Wechsels der Klangfarbe unter Beibehaltung von Rhythmus und Tonhöhe wiederholt sich hier. Die Teile werden nicht durch Tonartwechsel voneinander abgesetzt, dem klassischen Mittel westlicher Musik zur Konstruktion längerer Musikstücke. *Drumming* zeigt die Möglichkeit, längere Stücke in einer Tonart zu schreiben, wenn ausreichende rhythmische Entwicklungen und gelegentliche, vollständige Wechsel der Klangfarbe zur Abwechslung beitragen.

Oft hat man mich gefragt, welchen Einfluß meine Afrikareise im Sommer 1970 auf die Komposition von *Drumming* gehabt hat. Die Antwort ist: eine Bestätigung. Sie bestätigte mein Gefühl, daß auf akustischen Instrumenten ein viel reicherer Klang entstehen kann als mit elektroakustischen, und sie bestärkte mich in meiner Neigung zur Schlagzeugmusik (ich wurde mit vierzehn Jahren »Drummer«).

Der Übergang von den Glockenspielen zum letzten Teil des Stücks, in dem alle Instrumente und Stimmen kombiniert werden, geschieht durch eine musikalische Entwicklung, die ich »Aufbau und Reduktion« nenne. *Drumming* beginnt mit zwei Trommlern, die das rhythmische Grundmuster aus einem einzelnen Schlag aufbauen, der in einem Zyklus von zwölf Schlägen (mit Pausen auf allen anderen Zählzeiten) gespielt wird und dann beibehalten wird. Einer nach dem anderen werden zusätzliche Schläge statt der Pausen hinzugefügt, bis das Muster vervollständigt ist. Die »Reduktion« ist einfach der umgekehrte Vorgang, bei dem Schläge durch Pausen ersetzt werden.

Es gibt also ein rhythmisches Grundmuster für *Drumming*:



Dieses Muster unterliegt Veränderungen der Phasenstellung, der Tonhöhe und der Klangfarbe, doch alle spielen dieses Muster —oder einen Teil davon — durch das gesamte Stück hindurch.

Steve Reich

Deutsche Übertragung: Red.

LUCIANO BERIO

Différences

GEORG KATZER

odd and even (UA*)

* * *

MAURICIO KAGEL

Transición II

EDGARD VARÈSE

Intégrales

Ensemble Köln

Camilla Hoitenga (Flöte); Philipp Bruns, Bernhard Kösling (Klarinette); Markus Deuter (Oboe); Patrick Dreier, Karel Jockusch (Trompete); Tim Beck, Klaus König, Holger Schroers (Posaune); Maurizio Barbetti (Viola); Roman Guggenberger (Violoncello); Thomas Meixner, Heike Michaelis, Thomas Oesterdiekhoff, Thomas Witzmann (Schlagzeug); Heike Bergmann (Harfe)

Kristi Becker (Klavier), Carin Levine (Flöte)
Hermann Conen (Technik)

Leitung Robert HP Platz

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

LUCIANO BERIO: Différences (1959)

für fünf Instrumente (Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello, Harfe) und Tonband

Das Werk wurde 1958–59 für den Domaine Musical komponiert und im März 1959 unter der Leitung von Pierre Boulez in Paris uraufgeführt. *Différences* kombiniert die direkte instrumentale Ausführung mit einer Tonbandaufnahme. Die Komplexität der dabei entstehenden Klangmischungen resultiert aus der Verbindung direkt gespielter instrumentaler Transformationen mit den elektronisch transformierten Klängen des Tonbandes. Die Tonbandaufzeichnung, als eine Ausdehnung der Instrumentalpartien gedacht, wird über vier Lautsprecher ausgestrahlt, die der Räumlichkeit der in der Partitur vorgeschriebenen Klangverteilung die Dimension des Polyphonen hinzufügt. *Gäbe es eine natürliche Transformation – das heißt eigentümlich instrumentale Artikulation, Klänge, harmonische Strukturen usw. – oder eine spezifisch elektroakustische Transformation, dann muß diese Kombination in ihren wechselnden Graden von Komplexität häufig das Auftreten von »synthetischen« Materialien suggerieren, Produkten der elektronischen Musik, wenngleich doch alle Töne von traditionellen Instrumenten hervorgebracht werden. Différences ist also nicht aus elektronischen Klängen gemacht, teilt jedoch andererseits mit der elektroakustischen Musik das Bestreben, alle Gegensätze und Widersprüche zwischen natürlichen und aufgezeichneten, synthetischen und nichtsynthetischen Klängen zu überwinden* (Luciano Berio). Die Struktur von *Différences* ist pointilistisch angelegt und spielt mit den Unterschieden — daher der Titel — von Klangfarben und raumzeitlichen Distanzen. Die Partitur (UE N 13247) ist eine Spielpartitur, die die Synchronisierung der direkt gespielten Musik mit der aufgezeichneten Musik erleichtert. Die elektronischen Transformationen des aufgezeichneten Klangs sind darin nicht verzeichnet. Die Aufzeichnung des Originalklangs für die Erarbeitung des Tonbands wurde beim ORTF in Paris durchgeführt; die endgültige Spielversion des Bandes wurde im Phonologischen Studio des Italienischen Rundfunks und Fernsehens in Mailand hergestellt.

Ivanka Stoianova

GEORG KATZER: odd and even (UA)

Auch im Englischen haben »gerade« und »ungerade« mehrere Bedeutungen, sogar deren mehr als im Deutschen. Für »odd« lesen wir: ungerade, ungleich, einzeln, seltsam, drollig, ungeschickt, unpassend; für »even«: gerade, glatt, gleichlaufend, eben, unparteiisch, ... Wie in einigen anderen Stücken hat mich auch hier der Gegensatz von geradlinigen und »krummen« Bewegungen interessiert. Das Gleichmaß und dessen Störung, die Mechanik und deren Abnutzung, das Stabile und sein Zerfall werden musikalisch thematisiert. Da beide Charaktere oft unvermittelt nebeneinander stehen, ist die Form eher additiv als evolutionär. Im Klanglichen verweist schon die Wahl der Instrumente Piccolo, hohes Schlagzeug, Klavier (vielfach in hoher Lage gespielt) auf die spitze, scharfe Zeichnung, andererseits werden von den gleichen Instrumenten sehr zarte Tongebungen verlangt, z. B. wenn sie sich in engen Klangbändern mit ständigem Stimmenabtausch umeinander drehen. Insgesamt bleibt die Komposition dicht am Titel und seinen Bedeutungen. Nur einmal, kurz vor Schluß, wechselt das Piccolo zur Altflöte, solchermaßen eine neue Seite aufschlagend, bevor die Bewegung wieder ganz »ungeradlinig« wird, dadurch, daß jegliche metrische Koordinierung der Instrumente aufgehoben ist.

Georg Katzer

Das Werk ist eine **Auftrags**komposition der Inventionen '94

MAURICIO KAGEL: *Transición II* (1958/59)

für Klavier, Schlagzeuge und Tonbänder

Die erste Frage einer konsequenten Behandlung des Geräusches richtet sich heute darauf, die Trennung von Klang und Geräusch zu vermeiden. Ein Übergang muss etabliert werden, und der Einfluss dieser gegenwärtigen Suche nach "Werten einer Skala" ist im gesamten kompositorischen Prozess unübersehbar. Reihen verschiedener Grade von Geschwindigkeiten, Lautstärken, Dauern oder Geräuschen haben es nur mit Einordnungen von Mengen zu tun. Wenn das Wachstum der aufeinanderfolgenden Qualitäten eine Skala ergibt, ist jeder Grad nicht bloß eine Zahl, sondern vielmehr eine Einschränkung innerhalb bestimmter Grenzen.

Der Wert Null der Geräuschkala ist dann der Klang.

Klang in *Transición II* ist das Klavier; mit dem Schlagzeug kann das reine Geräusch erzeugt werden, und die gemeinsame Aktion beider Ausführenden auf denselben Instrumenten gestaltet engere Ähnlichkeit und weitere Ungleichheit. Die Interpreten müssen gegenseitig auf ihr Spiel reagieren, um gewisse Klangfarben und Klangfarbenveränderungen zu ermöglichen. Das Dämpfen auf verschiedenen Saitenlängen mit Druck des Fingers oder Schlegels sowie die Benutzung des Pedals (nur vom Pianisten zu bedienen) bedingt die Variabilität der einzelnen Dauern. Die Pedalanweisungen sind meist nicht determiniert, so dass jede Aufführung andere Versionen derselben Töne und Geräuschfolgen bringt.

Für die Form dieses Werkes habe ich mit ein Problem gestellt, das mit einer grammatischen Aufgabe zu vergleichen wäre: wie können in einer einzigen Konjugation Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint werden? Die Artikulation eines formalen und zeitlichen Kontinuums, von drei überlagerten Interpretationsschichten bestimmt, war die Bedeutung zur Lösung jener Aufgabe. Während die Interpreten immer die Gegenwart erfüllen, schaffen sie gleichzeitig Fragmente für die Zukunft, welche, auf Tonband aufgenommen, die Vergangenheit bilden, wenn sie später von Lautsprechern im Saal zu Gehör gebracht werden.

Mauricio Kagel (1960)

EDGARD VARÈSE: *Intégrales* (1926)

für Bläser und Schlagzeuger

Intégrales besteht aus drei Teilen. Im ersten wird das Grundmotiv im Wechsel von Klarinette, Trompete und Oboe gespielt und über einem Schlagzeuguntergrund entwickelt. Die harmonische Dichte steigert sich bis zu einem ersten Höhepunkt. Eingeleitet durch zwei vom Schlagzeug gespielte Takte folgt der zweite Abschnitt des ersten Teils; die Posaune (in hoher Lage), mit bruchstückhaften Varianten des Motivs, alterniert unregelmäßig wechselnd mit den tiefen Instrumenten, vor allem dem Horn. Mit abruptem Tempowechsel zum *Allegro* beginnt der zweite Teil des Stücks; für seinen Beginn sind ein Trompetenmotiv mit weiten Intervallsprüngen und eine Art Siegestanz mit schwer skandierten Akzenten charakteristisch. Die Entwicklung wird durch zwei langsame Episoden unterbrochen, deren zweite eine Art Bläserchoral darstellt. Der dritte Teil, *Lento*, beginnt mit einer reinen Schlagzeugeinleitung. In wiederum unregelmäßigem Wechsel mit wiederaufgegriffenen Motiven aus den früheren Teilen beginnt die Oboe ein expressives Solo. Zwei kurze, schnellere Episoden unterbrechen nun den langsamen Teil. Am Schluß wird der Bläser-»Choral« noch einmal eingeführt.

In einem Rundfunkgespräch äußerte Varèse über die *Intégrales*: *Die Intégrales sind für räumliche Wirkung konzipiert worden. Ich habe akustische Mittel eingesetzt, die noch nicht zur Verfügung standen, von denen ich aber genau wußte, daß sie früher oder später geschaffen und eingesetzt werden müßten. [...] Obwohl in unserem musikalischen Notationssystem von Größen ausgegangen wird, deren Wert fixiert ist, erwarte ich von einer Aufführung, daß sich die Werte kontinuierlich ändern. Mit anderen Worten, es ergäbe sich eine Variationenfolge, deren Änderungen aus den leichten Formabweichungen oder der Transposition eines Teils auf ein anderes resultiert.*

Varèse überträgt diesen Gedanken ins Räumliche und vergleicht damit die unterschiedlichen Abbildungen, die durch wechselnde Projektionen einer geometrischen Figur auf eine Ebene entstehen. *Indem man die Figur und die Ebene ihre eigenen Bewegungen vollführen läßt, kann man durch die Projektion ein höchst komplexes und offensichtlich unvorhersehbares Bild schaffen. Diese Wirkung läßt sich zusätzlich noch durch die Variation der Form der geometrischen Figur und ihrer Bewegungsgeschwindigkeit verstärken.*

27. 1. 1994
Akademie der Künste
20.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Choral

Mikrophonie I

* * *

Chöre für Doris

Mikrophonie II

Das Zuspieldband von *Mikrophonie II* ist eine Produktion des Elektronischen Studios des Westdeutschen Rundfunks Köln

Schlagzeugensemble der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg
Alexander Jüngling, Pascal Pons, Daniel Schay,
Yuko Suziki-Yamanobe, Andreas Winkler
Leitung Andreas Boettger

ars-nova-ensemble Berlin
Christiana Heinke, Sylvia Weiss, Sabine Wüsthoff (Sopran);
Ulrike Andersen, Maria Philipps, Edith Urbanczyk (Alt);
Achim Goeres, Jörg Gottschick, Markus Schuck (Tenor);
Friedemann Gottschick, Stephan Loges, Frank Schwemmer (Baß)
Leitung Peter Schwarz

Holger Groschopp (Hammondorgel), Thomas Seelig (Zeitgeber)

Mit Unterstützung durch die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg.
In Zusammenarbeit mit dem WDR Köln

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Chöre für Doris und Choral (1950)

Während meines Studiums an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln von 1947 bis 1951 habe ich Klavier als Hauptfach und Schulmusik, Harmonielehre und Kontrapunkt waren Pflichtfächer, und gegen Ende des Studiums gehörten freiere kompositorische »Stilübungen« selbstverständlich mit zur Ausbildung. Ich komponierte Fugen, Choralvorspiele, Liedbearbeitungen, Chorsätze, Sonaten in den verschiedensten Stilen der Tradition.

Da ich selbst im Chor der Hochschule mitsang, schrieb ich auch gelegentlich freie A-capella-Chorsätze, von denen die *Chöre für Doris* und der *Choral* ein Beispiel sind.

Die *Chöre für Doris* entstanden 1950 und blieben unaufgeführt, während der ebenfalls 1950 entstandene Choral einmal vom Hochschulchor gesungen wurde.

Erst 21 Jahre später wurden beide Werke am 21. Oktober 1971 während der Journé de Musique Contemporaine in Paris im Théâtre de la Ville mit dem Kammerchor Marcel Couraud zum ersten mal aufgeführt.

Im Mai 1975 sang dann der Chor des Norddeutschen Rundfunks unter meiner Leitung in einem öffentlichen Konzert des »Neuen Werkes« diese beiden Kompositionen.

Die *Chöre für Doris* und der *Choral* sind meiner Frau Doris gewidmet.

Karlheinz Stockhausen 1975

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Mikrophonie I (1965) für Tamtam, 2 Mikrophone, 2 Filter und Regler

Nach der Komposition *Kontakte* für Elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug, in der auf Tonband gespeicherte Elektronische Musik zum Spiel von zwei Instrumentalisten synchron über Lautsprecher wiedergegeben wird, suchte ich nach engeren Verbindungen von Elektronischer und instrumentaler Musik. 1964 schrieb ich die *Mixtur* für Orchester, vier Sinusgeneratoren und vier Ringmodulatoren und unmittelbar danach die *Mikrophonie I* für Tamtam, zwei Mikrophone, zwei Filter und Regler. 1965 folgte die *Mikrophonie II* für Chor, Hammondorgel und Ringmodulatoren.

In *Mikrophonie I* versetzen Spieler ein großes Tamtam mit verschiedensten Materialien in Schwingung; zwei Spieler bewegen Mikrophone mit der Hand über die Tamtamfläche; eine dritte Gruppe von Spielern transformiert mit elektrischen Filtern und Reglern die aufgenommenen Schwingungen, die gleichzeitig zum Originalklang des Tamtams über Lautsprecher wiedergegeben werden. Die Aufteilung des musikalischen Prozesses in drei selbständige Bereiche (Schallerzeugung, Schallaufnahme, Schalltransformation) macht es möglich, alle Erfahrungen der instrumentalen Praxis mit denen der elektronischen Klangtechnik kontinuierlich zu verbinden. Dadurch können beliebige Klangquellen (traditionelle Instrumente, Schallereignisse irgendwelcher Natur) in eine nach Kohärenz strebende Klangkomposition integriert werden, und der Dualismus zwischen Instrumentalmusik und Elektronischer Musik verschwindet.

Der Titel *Mikrophonie* weist ferner darauf hin, daß normalerweise unhörbare Schwingungen (eines Tamtams) durch einen aktiven Prozeß des Abhorchens hörbar gemacht werden (dem Abhören eines Körpers durch einen Arzt vergleichbar); das Mikrophon wird, entgegen seiner bisherigen passiven Funktion möglichst getreuer Wiedergabe, aktiv als Musikinstrument verwendet.

Die Vorgänge der Klangverarbeitung und Tonband-Montage, die sich bisher

ausschließlich während langwieriger Arbeitsprozesse im Studio für Elektronische Musik ereigneten, werden in *Mikrophonie I* praktisch in der Zeit Null, also gleichzeitig mit der Klangerzeugung, durchgeführt und das Resultat sofort hörbar gemacht. Daß nun automatische und in extrem kurzer Zeit steuerbare elektronische Prozesse der Klangtransformation entwickelt werden müssen, ergibt sich von selbst.

Einer der vielen — sprachlich kaum zu fassenden — Gründe für diese neuen Verfahren der Klangkomposition mag sein, daß Komponist und Hörer im Erlebnis bisher unbekannter und ungestalteter musikalischer Prozesse sich selbst und ihre Welt auf neue Weise erfahren und — im besten Falle — für einen Moment sprachlos werden. *Mikrophonie I* wurde am 9. Dezember 1964 in Brüssel uraufgeführt. Das Werk ist Alexander Schlee gewidmet.

Karlheinz Stockhausen

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Mikrophonie II (1965)

für Chor, Hammondorgel und 4 Ringmodulatoren

Auf *Mikrophonie I* folgte *Mikrophonie II*. In diesem Werk wird der Versuch einer Synthese von Gesang und Elektronischer Musik unternommen. In der Komposition *Gesang der Jünglinge* aus dem Jahre 1956 hatte ich Laute und Silben, die ein zwölfjähriger Knabe sang und die auf Tonband aufgenommen wurden, mit elektronisch erzeugten Klängen im Verlauf eines langwierigen Montageprozesses gemischt. Die ganze Arbeit fand im Kölner Studio für Elektronische Musik statt; das Ergebnis war ein vierspuriges Tonband, das man nur über Lautsprecher hörbar machen kann. In diesem *Gesang der Jünglinge* wurde keinerlei Veränderung der gesungenen Laute vorgenommen. In der *Mikrophonie II* dagegen findet eine Transformation des Gesanges mit Hilfe elektronischer Apparaturen während der Aufführung statt. Zwölf Choristen (sechs Soprane und sechs Bässe) sitzen während der Aufführung im Halbkreis auf dem Podium, den Rücken zum Publikum gewandt (sie könnten auch in der Mitte des Saales sitzen und von den Hörern umgeben sein). Jeweils drei Sänger — drei Erste Soprane, drei Zweite Soprane, drei Erste Bässe, drei Zweite Bässe — haben je ein Mikrofon vor sich. Der Chordirigent sitzt im Zentrum des Halbkreises, dem Publikum zugewandt, und dirigiert einzelne Schichten der durchgehend polyphon komponierten Musik. Neben ihm sitzt ein Zeitgeber, der die Dauern der 33 musikalischen Momente dem Chor mit einem — für die Dauer jedes Moments im Halbkreis gedrehten — Stab angibt. Hinter den Choristen steht erhöht eine Hammondorgel. Der Organist sitzt dem Publikum zugewandt, so daß er alle Sänger gut sehen kann.

Das technische Prinzip der Klangkomposition ist folgendes: Die Leitungen der vier Mikrophone werden mit vier sogenannten Ringmodulatoren verbunden, und der elektrische Ausgang der Hammondorgel wird ebenfalls mit allen vier Ringmodulatoren verbunden. In diesen Ringmodulatoren modulieren sich nun die Laute der Choristen und die Töne der Hammondorgel derart, daß die hineingegebenen Frequenzen aus den Modulatoren herauskommen. Dadurch entstehen ganz neue Klangspektren mit eigenartigen harmonischen und subharmonischen Farben. Eine Musik moduliert die andere. Transformierter Klang entsteht immer nur dann, wenn beide — Orgel und Chor — gleichzeitig Schall erzeugen. Der in den vier Modulatoren gemischte Klang wird über Lautstärkeregel geleitet, deren Ausgänge mit vier Lautsprechergruppen verbunden sind. Die Lautsprecher stehen hinter dem Chor auf dem Podium, und so mischen sich Originalklang von Chor und Orgel mit dem modulierten Klang, der gleichzeitig aus Lautsprechern kommt. Bei der Uraufführung im großen Sendesaal des Kölner Funkhauses

bediente ich diese Regler von der Empore des Saales aus. Dabei hatte ich, der Partitur gemäß, die vier Lautsprechereingänge zu öffnen oder zu schließen, und ich konnte das Mischverhältnis zwischen natürlichem und transformiertem Klang beeinflussen.

Es ist mir wichtig, daß in der *Mikrophonie II* die Transformation des Chorklanges in verschiedenen Graden stattfindet und daß, oft gleichzeitig, untransformierte Schichten mit mehr oder weniger transformierten gemischt sind; oder es gibt Übergänge von natürlichem zu moduliertem Klang, und umgekehrt. Im Gegensatz zu rein Elektronischer Musik gibt eine Musik wie die *Mikrophonie II* mehr Möglichkeiten, in einer Skala von natürlichem zu künstlichem Klang, von bekannten (benennbaren) Beziehungen zu komponieren. Einer der wichtigsten Gründe, solche Klangkompositionen zu verfolgen, besteht — wie bei aller neuen, vor allem Elektronischen Musik — darin, für ein Werk eine einmalige, unverkennbare Klangwelt zu komponieren und nicht länger den alten Gegensatz aufrechtzuerhalten, der besagt, es käme beim Komponieren nicht so sehr auf das Was an, das Material zum Beispiel (in diesem Fall Chor- und Orgelklänge), sondern nur auf das Wie, nämlich auf das, wie man mit solchen Klängen komponiert. In einem Werk wie *Mikrophonie II* ist das Was vom Wie gar nicht zu trennen: Ich hätte niemals so komponiert, wie ich komponierte, wenn nicht das Was schon ganz spezifische und für dieses Werk gültige Eigenschaften hätte, die zu bestimmten Arten des Wie führen. Man muß zum Beispiel bei der Anwendung der Ringmodulatoren ganz bestimmte Arten von Strukturen komponieren: Möglichst einfache Überlagerungen, viele gehaltene Töne, gut durchhörbare, nicht zu schnelle Schichten, da die Ringmodulation aus einfachen Schallvorgängen sehr dichte symmetrische Spektren macht und deshalb leicht zu einem Übergewicht von Geräuschen oder zu stereotyper Artikulation der Klänge führt.

Die Notation der Partitur änderte sich vielmals im Verlauf der Arbeit, vor allem auch während der Proben, da manche Wechselwirkungen zwischen natürlichem und transformiertem Klang unvoraussehbar waren. Schließlich ist eine Partitur entstanden, die es jedem einzelnen Chorsänger und dem Organisten möglich macht, je nach Zusammenhang aufeinander zu reagieren. Von den Choristen wurde Ungewöhnliches verlangt. Jeder mußte nicht nur gut singen können, sondern, ausgehend von meinen Anweisungen, melodische, rhythmische und dynamische Artikulation in verschiedenen Variationen selbst erfinden. Der Organist mußte die Zeitpunkte und die Grade der elektronischen Transformation (durch Lautstärkeänderungen der Hammondorgel) aus dem Zusammenhang entscheiden. Ich gebe als Beispiel die Anweisungen für einen musikalischen Moment von 144 Sekunden: die drei hohen Soprane sollen pianissimo die Tonhöhe cis² der Mittellage sehr langsam, mit unregelmäßigen Dauern, kontinuierlich synchron singen, die Zahl der gleichzeitig singenden Stimmen frei wechselnd; mit »feierlichem Levitenton« beginnend, allmählich übergehend zu »sexy, verführerisch, mit kleinen Glissandi«; sie haben den Text *die Lage, in die ich gekommen bin, ist die Lage, in die ich gekommen bin* (als Text habe ich *Einfache grammatische Meditationen* von Helmut Heißenbüttel verwendet). Gleichzeitig singen die Zweiten Soprane durchschnittlich mezzoforte, individuell (also in polyphoner Verknüpfung), zunächst syllabische Melodiegruppen um dis¹ herum in einem durch höchsten und tiefsten Ton begrenzten Tonraum; sie sollen im langsamen Dreiertakt beginnen und »wie ein Baby« singen; dann, nach allmählicher Beschleunigung, melismatisch und syllabisch gemischte Melodiegruppen im schnellen Vierertakt mit der Vorschrift »im barocken Inventionsstil«, nach allmählicher Verlangsamung im Vierertakt syllabisch und melismatisch gemischt »etwas heiser à la Jazz, slow« und am Schluß synchron (eine Choristin schlägt dann den Takt für alle drei); der Text für diese Schicht lautet *Rede überquert Rede, und es gibt es gibt es nicht*. Zur gleichen Zeit singen die ersten Bässe mezzoforte oder forte einzelne Akkorde, sehr langsam, in unregelmäßigen Abständen (die ein Bassist dirigiert), die Tonhöhen individuell zwischen d und Gis pro Silbe ändernd, mit der Artikulationsvorschrift: »wie Betrunkene, manchmal grölend«; sie haben den Text *gesprungenere Nachmittage und*

gesprungenere Nachmittage. Die Zweiten Bässe singen, mit Crescendi und Decrescendi, synchron schnelle Tongruppen vorgeschriebener Tonzahl, mit langen, verschiedenen Pausen zwischen den Gruppen (auch hier dirigiert ein Bassist) und mit längeren Fermaten am Ende einzelner Gruppen, die Tonhöhe pro Silbe individuell um das tiefe Gis zwischen d und E variierend; sie sollen »à la Jazz, cool, fast, wie Zupfbässe« beginnen und allmählich übergehen zur Artikulation »wie ein affektierter Snob«; als Text verwenden sie die Silben *oder und oder oder*. Der Organist hat die Vorschrift, langsam breiter und enger werdende Tontrauben gehaltener Töne um fis² herum, manchmal mit Vibrato, zu spielen; ferner soll er manchmal polyphone Melodiegruppen um dis² herum zunächst ruhig, dann zunehmend mit kleinen dynamischen Wechseln spielen; dazu soll er die Klangfarbe — durch die Ziehregister der Hammondorgel — manchmal kontinuierlich verändern mit der Richtung von Dunkel zu Hell und immer nur mit 1–2 Registern, gleichzeitig soll er mit dem Pedal äußerst langsam und periodisch, manchmal unterbrochen, einzelne Staccato-Töne mit langem Abklingregister und Nachhall zwischen Gis und d spielen.

Aus dieser Art, für den Sänger und den Organisten mit Worten und wenigen Noten zu notieren, kann sich dann ein lebendiges Wechselspiel zwischen allen Mitwirkenden ergeben. Die Uraufführung fand im öffentlichen Konzert »Musik der Zeit« im großen Sendesaal des Kölner Funkhauses am 11. Juni 1965 statt.

Karlheinz Stockhausen

STOCKHAUSEN SYMPOSION

Vorträge

10.00 Uhr

Christoph von Blumröder

Die Grundlegung von Stockhausens musikalischem Denken in seinen frühen Werken

10.45 Uhr

Gisela Nauck

die räumliche Perspektive des Determinierten. Von Stockhausens Kreuzspiel zu Gruppen für 3 Orchester

11.30 Uhr

Diskussion

12.00 Uhr

Johannes Fritsch: Werkeinführung in *Telemusik*
anschließend Konzert mit *Telemusik*

15.00 Uhr

Rudolf Frisius

Diesseits und jenseits der Tonstruktur. Erweiterung des Seriellen

16.00 Uhr

Alcedo Coenen

Plus-Minus als Computerprogramm - Zwischenbericht einer Forschung nach der musikalischen Identität von Plus-Minus.

17.00 Uhr

Konzert van Hauwe & Barker (Blockflöten): *Plus-Minus*

In Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin

28. 1. 1994
SFB, 14. OG
12.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Telemusik

Realisiert im Studio von NHK Tokyo

Werkeinführung: Johannes Fritsch

In Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln und dem Sender Freies
Berlin

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Telemusik (1966)

(geschrieben im April 1966 für das Programm der Uraufführung, NHK Tokyo; ergänzt 1969)

Telemusik wurde von Januar bis April 1966 im Studio für Elektronische Musik des Japanischen Rundfunks Nippon Hoso Kyokai realisiert. Während der ersten acht oder neun Tage in Tokyo konnte ich nicht schlafen. Ich war froh darüber, denn ununterbrochen gingen mir Klangvisionen, Ideen, Bewegungen durch den Kopf, wenn ich wach lag. Nach vier Nächten ohne Schlaf und vier Tagen acht- oder neunstündiger Arbeit im Studio für Elektronische Musik ohne irgendein brauchbares Ergebnis — nicht nur fremde Sprache, Speise, Wasser, Luft, die Ja- und Nein-Konfusion mußte ich assimilieren, sondern auch eine völlig andere technische Einrichtung im Studio — kam eine Vision immer öfter vor: es war, was ich mag: eine Vision von Klängen, neuen technischen Prozessen, formalen Beziehungen, Bildern der Notation, von menschlichen Verbindungen usw. — alles auf einmal und in einem Netzwerk, das zu verschlungen war, um in einem Prozeß dargestellt zu werden: Es sollte mich für lange Zeit beschäftigen.

Zu alledem wollte ich einem alten und immer wiederkehrenden Traum näherkommen: einen Schritt weiterzugehen in die Richtung, nicht »meine« Musik zu schreiben, sondern eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen. Sie werden sie in der *Telemusik* hören — ich bin gewiß —: jene mysteriösen Besucher vom japanischen Kaiserhof, die Gagaku-Spieler, von der glücklichen Insel Bali, aus der südlichen Sahara, von einem spanischen Dorffest, aus Ungarn, von den Shipibos des Amazonas, von der Omizutori-Zeremonie in Nara, an der ich drei Tage und Nächte lang teilnahm, aus dem phantastisch-virtuosen China, vom Kohyasan-Tempel, von den Bewohnern des Hochgebirges in Vietnam, über die ich jeden Morgen im Hotel grauenhafte und verzerrte Nachrichten aus einer amerikanisch-japanischen Zeitung entnehmen mußte, und wieder aus Vietnam, und noch mehr Zauberhaftes aus Vietnam (welch wunderbares Volk!) — (ich landete in Saigon und sah die Rauchwolken hochsteigen, unmittelbar neben dem Flugplatz, und die Militärs und die Bomber und die erschrockenen Augen) —, von den buddhistischen Priestern des Jakushiji-Tempels, aus dem Nô-Drama *Hô sho riu* und was weiß ich wo sonst noch her. Sie wollten alle teilnehmen an der *Telemusik*, manchmal gleichzeitig und sich gegenseitig durchdringend. Ich hatte alle Hände voll zu tun, eine neue und unbekannte Klangwelt der Elektronischen Musik für alle Gäste offenzuhalten: sie sollten sich »zu Hause« fühlen, nicht »integriert« durch einen administrativen Akt, sondern wirklich verbunden in freier Begegnung ihres Geistes.

Ich weiß nicht genau, wie ich es eigentlich machte, was mich wie ein Mondsüchtiger gehen ließ: ich glaube, ich habe es geschafft, diese *Telemusik* zu komponieren.

Einschub 1969: Heute, drei Jahre später, kann ich schon sagen, daß *Telemusik* zum Anfang einer neuen Entwicklung geworden ist, in der die Situation der »Collage« der ersten Jahrhundert-Hälfte allmählich überwunden wird.: *Telemusik* ist keine Collage mehr. Vielmehr wird — durch Intermodulationen zwischen alten, »gefundenen« Objekten und neuen, von mir mit modernen elektronischen Mitteln geschaffenen Klangereignissen — eine höhere Einheit erreicht. Eine Universalität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von weit voneinander entfernten Ländern und »Räumen«: *Tele-Musik*.

Fortsetzung des Textes von 1966:

In der Nacht, in der mir zum ersten Mal der Name des Werks einfiel, erlebte ich plötzlich einen Ausbruch an assoziativen Begriffen. Ich will einige dieser »Vokabeln für *Telemusik*« zitieren: Ultra — Laserstrahlen — Nord — Glast — Wolkenschatten — Helium — Pol — Spiegel — Ich des Ich — Hochfrequenz — Weiß auf Weiß — Reflexion — Schneetapsee — Helle — Nô Kan — Skyscrapers — Gletscher — Ringmodulation — Silberstille — Resurrection — High fidelity.

Telemusik möchte ich den Menschen des Landes, in dem ich zu Gast war, widmen, die ich so grenzenlos bewundere und die so unglaublich engagiert sind im Widerstreit zwischen dem alten und dem neuen Japan. Ich wünsche von ganzem Herzen, daß sie — die Japaner — ein neues Japan hervorbringen, während oder nach der gefährlichen Verletzung, die ihnen durch den Integrationsprozeß der Welt und durch die notwendige Übergangszeit der Zerstörung und Gleichmachung von jedem und allem zugefügt wird. Denn ich habe gelernt — besonders in Japan —, daß Tradition nicht einfach existiert, sondern daß sie jeden Tag neu erschaffen werden muß. Was heute modern ist, wird morgen Tradition sein. Wir wollen nicht vergessen, daß alles, was wir tun und sagen, als Moment einer kontinuierlichen Tradition aufgefaßt werden muß, sonst ist Tradition tot, tot und dreimal tot.

Zusatz für Schallplatte 1969:

Das 5-kanalige Original-Tonband befindet sich im Studio für Elektronische Musik des Japanischen Rundfunks NHK, Tokyo. Von diesem Original machte ich im gleichen Studio mehrere 2-Spur-Stereo-Kopien mit folgender räumlicher Verteilung der 5 Kanäle (Panoramaregler):

Kanäle I IV III II V

Das Modell des verwendeten 6-Spur-Magnetophons gibt es bisher nur in Japan, und deshalb kann das Original nur dort aufgeführt werden. Stereo- oder Mono-Tonband-Kopien sind bestellbar bei der NHK und bei der Deutschen Grammophon GmbH. Die Partitur ist bei der Universal Edition erschienen.

Karlheinz Stockhausen

28. 1. 1994
SFB, 14. OG
17.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Plus-Minus

Walter van Hauwe, Michael Barker (Blockflöte)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Plus–Minus (1963)

2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen

(Einführung, geschrieben 1965, korrigiert 1968)

Im Sommer 1963 schrieb ich die Partitur *Plus–Minus* in Palermo. Am 1. Oktober sollte mein erster Kompositionskurs der »Kölner Schule für Neue Musik« beginnen, und die Partitur von *Plus–Minus* war meine Vorbereitungsarbeit für diesen Kurs. Ich wollte eine Komposition schreiben, in der ich möglichst viele Gestaltungsgesetzmäßigkeiten, die mir in den letzten Jahren in meiner Arbeit deutlich wurden, zusammenfaßte, und die so formelhaft sein sollte, daß sie viele Deutungen ermöglichte, also als Grundlage für Ausarbeitungen durch andere Komponisten, Interpreten dienen könnte. Während der Komposition von *Plus–Minus* habe ich immer wieder daran gedacht, Voraussetzungen für lebendige Organismen, für »musikalische Lebewesen« zu schaffen, die ständig Material aufnehmen und wieder abstoßen und einem nicht umkehrbaren Entwicklungsprozeß unterworfen sind; die Mutationen erleben oder auch sterben können. Die Idee, ein Stück zu schreiben, das sich so weit von mir entfernen könnte, daß ich es eines Tages bei einer Wiederbegegnung kaum noch als mein eigenes erkennen könnte, und das mir bei einer anderen Begegnung wieder als das vertrauteste entgegenkäme: die Vorstellung, ein solches Stück hervorzurufen, beschäftigte mich schon seit Jahren.

Ich beschreibe kurz die Partitur:

Es gibt sieben sogenannte Symbolseiten, auf denen in Form von Ideogrammen alle musikalischen Ereignisse notiert sind, und dazu sieben Notenseiten, auf denen das Tonhöhenmaterial für diese Ereignisse notiert ist. Mit diesen vierzehn Seiten können von einem oder mehreren Ausführenden Schichten ausgearbeitet und nach bestimmten Regeln miteinander kombiniert werden. Ein Ereignis besteht aus Zentralklang, sogenannten Akzidentien (das sind — im Gegensatz zum Zentralklang, der harmonisch bestimmt ist — harmonisch und melodisch unbestimmtere Zusatzklänge zum Zentralklang, die also mehr geräuschhafter Natur sind). Diese Akzidentien klingen vor dem Beginn, im Verlauf oder am Schluß eines Zentralklanges. Ferner gibt es sogenannte Nebennoten, die den Zentralklang auf sehr verschiedene Weise umspielen können. Der Hauptgedanke des Werkes besteht darin, daß sieben musikalische Gestalttypen wachsen und schrumpfen können nach komponierten Gesetzmäßigkeiten. Dieses Zu- und Abnehmen jeder Gestalt gab dem Stück auch seinen Titel *Plus–Minus*. Beim Abnehmen kann ein Gestalttyp Null erreichen, das heißt, er hat durch zunehmende Verringerung seiner Teile weder Zentralklang noch Akzidentien noch Nebennoten, oder er hat nur noch Akzidentien und der Zentralklang fehlt, usw. Für einen solchen Fall ist vorgesehen, daß ein sogenanntes Negativ-Klangband für jede Schicht verwendet werden soll. Es soll, verglichen mit den komponierten Gestalten, zurückhaltend und ziemlich undefinierbar in seiner inneren Zusammensetzung, bzw. von ganz »fremder« Art sein. Anstelle zu Null gewordener Teile einer Gestalt soll man das Negativ-Band hören. Verringert sich nun eine Gestalt in den Negativ-Bereich hinein — soll sie z. B. aus minus 1, minus 2, minus 3 usw. Teilen bestehen —, so muß das in Form von entsprechenden Unterbrechungen des Negativ-Bands dargestellt werden, es gibt sozusagen Löcher in diesem Klangband, verschiedene Arten der Stille. Erreicht ein Gestalttypus minus 13 als Zahl seiner negativen Anwesenheit, das heißt, ist er dreizehnmal hintereinander als eine seiner Dauer und inneren Ausgliederung entsprechende Stille aufgetreten, so fällt dieser Gestalttypus für immer aus; er stirbt. Erreicht ein Gestalttypus plus 13 als Zahl seiner unmittelbaren Wiederholung, so soll er sich in seiner Klangnatur radikal erneuern, also ganz aus dem Zusammenhang springen, und wieder mit eins beginnen.

In welcher Weise nun ein bestimmter Grad an Wachstum oder Verringerung im einzelnen stattfindet, ist nicht vorgeschrieben, nur der Grad der Veränderung ist jeweils bestimmt. Ebenfalls läßt die Partitur viele Deutungen für die Klangmittel offen, es sind die Funktionen und Beziehungen der Gestalten komponiert und ihr Prozeß in der Zeit; aber es ist nicht endgültig gesagt, welche Klangmittel man zur Darstellung dieser Funktionen und Beziehungen der Gestalten komponiert und ihr Prozeß in der Zeit; aber es ist nicht endgültig gesagt, welche Klangmittel man zur Darstellung dieser Funktionen und Beziehungen wählen muß. Die Komposition ist also in vielerlei Hinsicht durch Relativität bestimmt; am meisten wird sich das wohl zunächst bemerkbar machen im Bereich der Klangfarben. Ich wollte dieses Stück für alle Aufführungsgelegenheiten, Aufführungsbedingungen und für alle möglichen Klangquellen der Gegenwart und Zukunft offenhalten.

In meinem Kompositionskurs hatte nun jeder teilnehmende Komponist eine Ausarbeitung einer Partitur zu machen, also eindeutig zu bestimmen, was in meinem Text vieldeutig notiert ist. Im Verlauf mehrerer Monate konnte ich durch die Zusammenarbeit mit fünfzehn Komponisten wertvolle Erfahrungen sammeln und die Partitur von *Plus-Minus* noch ergänzen und genauer notieren. Im vorigen Jahr diente dann die Partitur von *Plus-Minus* noch einmal als Grundlage für Ausarbeitungen in einem Kompositionskurs, den ich an der Universität von Pennsylvania in Philadelphia zu geben hatte. Dort schrieben sechs Komponisten je eine Ausarbeitung einer Schicht. Ohne persönliche Absprache über mögliche Ausdeutungen meiner Partitur machten dann 1964 der Engländer Cornelius Cardew und der Amerikaner Frederic Rzewski jeder eine Ausarbeitung einer Schicht. Worüber sie sich bis zu den Proben der Uraufführung verständigten, waren die Klangmittel; sie wollten als Pianisten das Werk selbst spielen: zu zwei Klavieren wählten sie noch jeder ein Zusatzinstrument für die sogenannten Negativ-Bänder, und zwar Rzewski ein Harmonium, Cardew ein Transistor-Radiogerät. Mit diesen Klangquellen stellten sie also alle Gestalttypen und jene als »negativ« bezeichneten klanglichen Hintergründe dar, vor denen sich die komponierten Gestalten bewegen, oder aus denen sie herauskommen und in die sie verschwinden können. Rzewski wendete übrigens die Möglichkeiten von *Plus-Minus* so an, daß er die geräuschhafteren Akzidentien um die Zentralklänge herum immer mehr wachsen ließ und sie durch präparierte Klavierklänge darstellte (die Partitur verlangt drei spezielle Klangkategorien für diese Akzidentien: solche von kurzer, mittellanger oder langer Klangdauer). Cardew konzentrierte sich mehr auf das Wachsen und Abnehmen von Zentralklängen und schaltete die Akzidentien möglichst früh aus. Daher kommen bei ihm zunehmend größere Gestalten vor, die sich innerlich stark wiederholen; und ferner lange Unterbrechungen, Klangfenster, wie ich sie nenne, durch die die von mir als Negativklänge bezeichneten Ereignisse »von draußen« hereinwehen.

Mittlerweile habe ich über dreißig verschiedene Ausarbeitungen von *Plus-Minus* für die unterschiedlichsten Ensembles, Klangmittel, Aufführungsorte, mit völlig verschiedenen Aufführungsdauern kennengelernt: vom Ensemble für Kinderchor und Blockflöten über Versionen für drei Harfen und zwei Klaviere, oder zwei Schlagzeuger oder großes Orchester oder Chor plus Kammerorchester usw.

Als ich das Tonband der Cardew-Rzewski-Version von *Plus-Minus* zum ersten mal hörte, war ich in einem recht unegoistischen Sinne fasziniert. Das Erlebnis einer doppelt gespiegelten Selbstbegegnung hat sich bisher jedesmal wiederholt, wenn ich mir die Aufnahme anhörte. Ich kann es so beschreiben: Es wird mir klarer als in anderen Kompositionen, eine Musik zu hören, die ich zwar komponiert habe (ich kann meine kompositorischen Gedanken nachverfolgen, Fehler spüren, erkenne den Werdegang jeder Gestalt), die mir aber gleichzeitig das unheimlich aufregende Erlebnis gibt, daß dieses von mir Hervorgebrachte ein stärkeres eigenes Leben hat als irgendeines meiner anderen Werke, daß es durch die Ausarbeitung dieser beiden Interpreten etwas zu mir

zurückbringt, was vertraut und neu in einem für mich ist. Es geschehen zum Beispiel Klänge und Klangverbindungen in dieser Ausarbeitung, von deren Verwendung ich mich bisher ferngehalten habe (präpariertes Klavier und Radiomusik), weil im Werk anderer Komponisten solche Mittel verwendet wurden. Jetzt aber, in genauer Beantwortung der durch meine Komposition geforderten Klangfunktionen, werden solche Mittel durch die Interpreten in meine Musik hineingebracht. Das Ergebnis ist von hoher poetischer Qualität, eingefangen durch die Konstruktion *Plus-Minus*: und in dem Moment, wo solches geschieht, werden mir isolierte Überlegungen über Klänge und Material unwesentlich. Ich beginne, abenteuerlich zu hören, ich entdecke eine von mir hervorgerufene Musik: ich spüre, daß ich — als Instrument — einer viel tiefer liegenden, mir unfaßbaren Kraft diene, die nur musikalisch, klangpoetisch erlernbar ist.

Karlheinz Stockhausen

STOCKHAUSEN SYMPOSION

Vorträge

9.30 Uhr

Veniero Rizzardi
Stockhausen und Luigi Nono

10.15 Uhr

Elena Ungeheuer
Komposition und Beobachtung. Vorgefundenes im Gesang der Jünglinge

11.15 Uhr

Richard Toop
Utopie und Pragmatik: Stockhausens Momentform am Beispiel von Carré

12.00 Uhr

Pascal Decroupet
Charakterisierung, Parametrisierung. Serielle Theorie um 1960, aufgezeigt
am Beispiel von Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur und Gottfried
Michael Koenig

12.45 Uhr

Diskussion

15.00 Uhr

Hugh Davies
Momente - eine Analyse

15.30 Uhr

Winrich Hopp
Diskursive Musik - am Beispiel von Kurzwellen

16.30 Uhr

Konzert Kurzwellenensemble: *Kurzwellen*

20.00 Uhr

Konzert Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz: Mixtur, Gesang der Jünglinge

22.00 Uhr

Momente (Film)

In Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin

29. 1. 1994
SFB Kleiner Sendesaal
16.30 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kurzwellen

Kurzwellen Ensemble Köln

Winrich Hopp (Mikrophon), Eberhard Maldfeld (Kontrabass und Kurzwelle), Thomas Meixner (Schlagzeug und Kurzwelle), Michael Obst (Synthesizer und Kurzwelle), Michael Riessler (Klarinette und Kurzwelle)

Leitung Johannes Fritsch

In Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kurzwellen (1968)

für sechs Spieler

Im *Gesang der Jünglinge* hat es angefangen: eine gesungene Silbe, ein Wort aus dem *Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen* — wer schrieb diese Bibelworte, die alle kennen? —, eine Knabenstimme in der unbekanntem Welt der elektronischen Klänge. Stellen Sie sich vor, Sie fänden einen Apfel oder gar einen Aschenbecher auf einem fernen Stern. Was hier so banal, wird dort wunderbar magisch.

In den *Kontakten* waren Metall-, Holz-, Fell-, Klavierklänge und -geräusche die vertrauten Verkehrszeichen in ungehörten Klanglandschaften.

In den *Momenten* die gefundenen Klangobjekte: Fetzen aus Briefen der Freundin; das *he who kisses the joy as it flies lives in eternities sunrise* William Blake's; Publikumsreaktionen, von den Choristinnen geflüstert, gerufen, geklatscht, geschlulzt; das *Kala Kasesa Ba'u* aus *The sexual life of savages* von Malinowski; die uralten, anonymen Liebesverse aus dem Hohen Lied.

In der *Telemusik* waren es die Bruchstücke aus der namenlosen Folklore vieler Länder und Völkerstämme aus Afrika, vom Amazonas, aus Japan, Ungarn, China, Spanien, Vietnam, Bali: moduliert, transformiert, harmonisiert, einbezogen in die Welt neu entdeckter Elektronischer Musik; vereinigt ohne Nivellierung und gegenseitige Zerstörung.

In den *Hymnen* tauchten die Nationalhymnen aller Völker auf, und dazu musikalische Szenen aus Kaufläden, Staatsempfängen, Schulklassen, Studentenstreiks, Schiffseinweihungen, Studiogesprächen, Aufmärschen, Vogelparadiesen, Kurzwellensendungen.

In der *Prozession* verwandelten die Musiker Ereignisse aus meinen früheren Kompositionen in neue, oft unerkennbare oder wirklich unbekannte.

Und nun, in den *Kurzwellen*, reagieren die sechs Spieler im Moment der Aufführung auf ganz Unvorhersehbares, das sie aus den Kurzwellenradios empfangen. Den Prozeß des Transformierens habe ich komponiert: wie sie auf dasjenige reagieren, was sie im Radio hören; wie sie es imitieren und dann modulieren, transponieren in Zeit — länger oder kürzer, mehr oder weniger rhythmisch gegliedert — und Raum — höher oder tiefer, lauter oder leiser; wann und wie und wie oft sie in Duos, Trios, Quartetten synchron oder alternierend spielen sollen; wie sie sich gegenseitig rufen, auffordern, um gemeinsam ein Ereignis für längere Zeit unter sich wandern zu hören: es schrumpfen und wachsen lassend, es stauchend und spreizend, verdunkelnd und erhellend, konzentrierend und verspielt ausschmückend.

Was kann es noch Allgemeineres, Überpersönlicheres, Umfassenderes, Universelleres, Augenblicklicheres geben als die Sendungen, die in den *Kurzwellen* zum musikalischen Material werden? Wie kann man aus der geschlossenen Welt der Radiowellen ausbrechen, die diesen Erdball wie mit einer musikalischen Netzhaut überziehen? Klingt nicht schon vieles, was wir mit den Kurzwellenempfängern auffangen, als käme es aus ganz anderen Räumen, jenseits von Sprache, Reportage, »Musik«, Morsezeichen?

Die *Kurzwellen* sind das Resumé einer langen Entwicklung und gleichzeitig der Beginn eines neuen Bewußtseins. Was geschieht, besteht nur noch aus dem, was jetzt in der Welt gesendet wird; vom Menschengestalt geformt, darüber hinaus aber auch aus den Interferenzen aller Sendungen sich von selber bildend und ständig transformierend; durch die Spieler in der Aufführung zu einer höheren Einheit gebracht. Die früheren Gegensätze von Alt und Neu, von Fern und Nah, von Bekannt und Unbekannt lösen sich auf. Alles ist das Ganze und gleichzeitig. Die Zeiten verschwinden wie Vorbewußtes.

Und nun? In diese Welt des äußerst Erreichbaren, äußerst Unvorhersehbaren, an deren Grenzen wir gestoßen sind, muß Überirdisches eindringen können, etwas, was bisher in keinem Radiosender unserer Welt gefunden werden konnte. Gehn wir auf die Suche!

Karlheinz Stockhausen

29.1.1994
Großer Sendesaal des SFB
20.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Mixtur (vorwärts)

* * *

Gesang der Jünglinge

Mixtur (rückwärts)

Ensemble Köln

Sinusgenerator-Spieler: Daniel Almada, Walter Feldmann, Jung-Hae Lee, Giorgio Tedde
Klangregler: Malgorzata Albinska, Mun-Kyung Park
Klangregie: Wolfgang Heiniger, Thomas Kessler

Leitung: Robert HP Platz

Die Einstudierung und die spezielle Softwareentwicklung für die digitale Realisierung von *Mixtur* erfolgte im Elektronischen Studio der Musikakademie Basel.

Mit Unterstützung des Konservatoriums der Musikakademie der Stadt Basel

In Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln und dem Sender Freies Berlin

KARLHEINZ STOCKHAUSEN:

Gesang der Jünglinge (1955/56) & Mixtur (1964)

Elektronische Musik & Live-Elektronik

Für viele ist eine interpretenlose Konzertsituation wie bei Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, ein reines Lautsprecherkonzert, immer noch eine merkwürdige Sache, und es wird gerne gesagt, es fehle der Interpret. Aber was heißt schon fehlen? Man sagt, Musik, die nur auf Tonband existiert, sei langweilig, da jede Wiederholung des entsprechenden Stückes identisch ist. Aber was heißt schon langweilig? Sagen wir dasselbe bei einer Skulptur im Museum, bei einem Gemälde? Wann immer wir ein Gemälde mehrfach betrachten, es bleibt dasselbe Gemälde. Oder doch nicht? Die Arbeit eines Komponisten, der ein Stück für Tonband fertigt, ist vergleichbar mit der Arbeit eines Bildhauers oder eines Malers. Er geht über Wochen oder Monate ins Atelier, beim Komponisten Studio genannt, um sein Werk zu fertigen. Das Ergebnis einer elektroakustischen Tonbandkomposition läßt sich in der Tat nur über Lautsprecher hören. Aber was heißt nur? Hören wir mittlerweile nicht zu 99 % jede Art von Musik über Lautsprecher? Kann insofern nicht überspitzt gesagt werden, daß die elektroakustische Musik die einzige adäquate Musik für die Lautsprecherwiedergabe ist, da für das Instrument Lautsprecher komponiert wird, in allen anderen Fällen der Lautsprecher die Funktion eines Fotoalbums hat: das mehr oder weniger schlechte Abbild einer akustischen Realität, ja sogar der Versuch einer Simulation einer Realität, High Fidelity.

Der *Gesang der Jünglinge* ist weit mehr als eine Komposition für Lautsprecher. Es ist das erste Werk elektronischer Raummusik. Ein reines Tonbandstück für fünf um die Zuhörer im Raum verteilte Lautsprechergruppen. Durch Einbeziehung mehrerer Lautsprecher, die im Konzertsaal verteilt sind, wird die konventionelle, nach vorne ausgerichtete Architektur des Konzertsaaes gesprengt. Das Guckkastenprinzip der meisten Konzertsäle ist sicher ein Grund, warum Stockhausens *Carré* für vier Orchester und vier Chöre (1958/59), die im Quadrat angeordnet sind, erst zweimal in Deutschland aufgeführt wurde. Innerhalb der Neuen Musik war Stockhausen der erste Komponist, der den Raum als zusätzlichen Parameter einfließen ließ. In den Gruppen für drei Orchester (1955/57) wird der Begriff »Raum-Melodie« entscheidend.

Die Arbeit an der elektronischen Komposition Gesang der Jünglinge ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers ... Primär handelt es sich im Text um drei Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, daß man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: »alle Werke«. Der Text kann also besonders gut in reine musikalische Strukturordnung integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung oder anderes. Stockhausen verwendet die Sprache in gesungener Form. In gesprochener Form wären Dauern, Lautstärken und Intonation an sprachliche Gesetzmäßigkeiten gebunden. In der gesungenen Sprache ist er davon mehr oder weniger frei und kann sie daher dem seriellen Kompositionsplan anpassen. Die gesungenen Klänge sind an bestimmten Stellen der Komposition zu verständlichem Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangwerte, und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Wortverständlichkeit.

War der *Gesang der Jünglinge* das erste Werk elektronischer Raummusik, so gilt *Mixtur* als das erste live-elektronische Werk ohne Tonbandeinspielung: Instrumentalkonzert mit elektronischer Klangumformung. *Mixtur* für Orchester, vier Sinusgeneratoren und vier Ringmodulatoren (1964) und *Mikrophonie I* für Tamtam, zwei Mikrophone, Filter und

Regler (1964), ein Auftragswerk der amerikanischen Koussevitzky-Foundation, wurde in wenigen Wochen geschrieben. Die fünf Gruppen des Orchesters sind an verschiedenen Stellen des Saales positioniert: Blechbläser, Holzbläser, Streicher, Pizzicati Streicher und Schlagzeug. Außer der Schlagzeuggruppe wird jede der vier Orchestergruppen mit Mikrofonen versehen, die wiederum an vier verschiedenen Mischpulten angeschlossen sind. Die vier Mischpulte sind jeweils mit einem Ringmodulator und einem variablen Sinusgenerator versehen. Diese Kombination erlaubt es nun, die Tonhöhe des Sinusgenerators mit den Frequenzen der Instrumentalklänge zu modulieren (es ergeben sich zeitgleich die Addition und Subtraktion der zu einem Zeitpunkt anliegenden Frequenzen), d. h. die Instrumentalklänge werden aus ihrem durch das Instrument festgelegten Tonbereich transponiert und über die vier Lautsprechergruppen hörbar gemacht. Durch die Überlagerung des Instrumentalklages mit den Transpositionen des Ringmodulators entstehen teilweise die typischen, von der Orgel her bekannten Mixturklänge. Tamtam und Becken der drei Schlagzeuger sind mit einem Kontaktmikrofon verbunden, die wiederum über ein Mischpult mit drei eigenen Lautsprechern verbunden sind. *So wird eine differenzierte Klangfarbenkomposition, die ich bisher nur im Bereich der elektronischen Komposition verwirklichen konnte, auch bei der Verwendung von Instrumenten möglich. Neben der Transformation von Klangfarben werden ferner beliebig feine Tonhöhenunterschiede innerhalb jeder Halbstufe der bisher gebräuchlichen Einteilung einer Oktave komponierbar. Eine rhythmische Transformation der Instrumentalklänge geschieht dadurch, daß sie mit sehr tiefen Sinusfrequenzen unter ca. 16 Hz moduliert werden.* — Mixtur besteht aus zwanzig Momenten, mit Bezeichnungen wie Kammerton, Blech, Stille, Spiegel. Sie können in ihrer Reihenfolge vorwärts und rückwärts gespielt werden, einige können ausgetauscht werden. 1967 wurde eine Version für kleine Besetzung (einunddreißig Spieler) herausgegeben.

Martin Supper

MIXTUR

Karlheinz Stockhausen: aus *Mixtur* © Universal Edition

HOHES C

Karlheinz Stockhausen: aus *Mixtur* © Universal Edition

29. 1. 1994
SFB, 14. OG
22.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Momente

(Film)

30. 1. 1994
SFB Großer Sendesaal
11.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Zyklus

Klavierstücke V; VII; VIII

Synthi-Fou (Klavierstück XV)

* * *

Nasenflügeltanz

Signale

Klavierstück XI

Kinntanz

Andreas Boettger (Schlagzeug); Majella Stockhausen (Klavier);
Simon Stockhausen (Synthesizer); Michael Svoboda (Posaune)

In Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Zyklus (1959) für einen Schlagzeuger

Die vorwiegend statische offene Form des *Klavierstückes XI* — im buchstäblichen Sinne vom Augen-Blick abhängig — wird im *Zyklus* für Schlagzeug mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden; das Ergebnis ist eine zyklische »gekrümmte« Form. Sechzehn beschriebene Blätter sind seitlich an einer Spirale befestigt; es gibt keinen Anfang und kein Ende; der Spieler kann mit irgendeiner Seite beginnen, spielt dann aber in der gegebenen Reihenfolge einen Zyklus; dabei steht er in einem Kreis von Schlaginstrumenten und dreht sich während der Aufführung — in seinen vorwiegenden Positionen — einmal im Kreise, links oder rechts herum je nach Leserichtung. Felder mit Punkten oder Gruppen unterscheiden sich durch verschieden große Kombinationsmöglichkeiten; sie vermitteln — in der komponierten Reihenfolge — kontinuierlich zwischen dem ganz Determinierten und dem extrem Freien; die Struktur mit dem größten Freiheitsgrad — dem äußerst »Augenblicklichen« — ist so geformt, daß sie der ihr unmittelbar folgenden äußerst determinierten Struktur zum Verwechseln ähnlich wird. So erlebt man einen zeitlichen Kreis, in dem man zwar immer den Eindruck hat, sich in Richtung des immer freier (rechts herum) oder des immer festgelegter werdenden (links herum) zu bewegen, in dem jedoch am kritischen Berührungspunkt der Extreme das eine ins andere unmerklich umschlägt. Die offene Form im Kreis zu schließen, Statisches im Dynamischen, Zielloses im Gezielten zu verwirklichen — nicht das eine oder andere ausschließen, zerstören oder nach einer Synthese in einem Dritten suchen wollen: ein weiterer Versuch, den Dualismus aufzuheben und zwischen dem scheinbar noch so Verschiedenen, Unvereinbaren zu vermitteln.

Karlheinz Stockhausen 1959

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Klavierstücke V–X (1954)

KLAVIERSTÜCKE: Instrumentalmusik 1954/55

Es wird nicht mehr heißen: instrumentale Musik oder elektronische Musik, sondern: instrumentale Musik und elektronische Musik. Jede dieser Klangwelten hat ihre eigenen Bedingungen, ihre eigenen Grenzen.

Die musikalische Vorstellung fordert einmal Instrumente, ein andermal Generatoren — mit allen Konsequenzen. Jeder Versuch, die Grenzen verwischen zu wollen, führt zu Widersprüchen. Der Zeitpunkt ist verfrüht, von einer möglichen Synthese zu sprechen. Zu viele Fragen in jedem Bereich warten auf eine klare Lösung. Nur wer das Wesentliche an den bisherigen elektronischen Kompositionen — und allein daran haben wir uns zu halten, wenn von »elektronischer Musik« die Rede ist — als notwendig erfahren und verwirklicht hat, erkennt auch deutlich von dieser Position aus die notwendigen Bedingungen einer neuen Instrumentalmusik. Es ist — was die Synthese angeht — verantwortungsvoller, von dem jetzt und in absehbarer Zeit Realisierbaren zu sprechen. Phantastische Vorstellungen ohne klaren Blick für die Realität von heute soll der Musiker für sich behalten. An Phantasie und Kombinationsvorstellungen mangelt es dem, der sich die elektronische Klangwelt erschlossen hat, gewiß nicht. Die ganze Fähigkeit des Komponisten entscheidet sich an der Realisation von Musik; an der Disziplinierung seiner Phantasie; an den Werken, die er bisher gemacht hat und die er jetzt macht; nicht aber an seinen Prognosen über mögliche Musik der Zukunft.

Nach ausschließlich elektronischer Komposition ist die zweite Gruppe der *Klavierstücke* entstanden. Es geht darum, die ganz eigenen nur instrumentalen Bedingungen auf ein Maximum ihrer Wirksamkeit in der seriellen Struktur zu bringen.

Die musikalische Vorstellung verlangt in diesem speziellen Fall so ausschließlich nach dem Klavier, daß die erfolgte Realisation tatsächlich dieses Instrument und die Komposition für Klavier neu erschließt.

Instrumentalkomposition neben elektronischer Komposition: das führt zu einer ungeahnt neuen Funktion des Instrumentalisten. Seine für ihn typischen Kriterien der Klangverwirklichung werden zu Reihen-Faktoren der Komposition. Die Skala der Approximationsgrade entsprechend den Maßgrößen der Notation, wird zu einer der formbildenden Qualitäten. »Präzision« wird in ihrer Relativität durch neue Notationsweisen gesteuert. Empfindungs-Maßeinheiten — im Gegensatz zu den mechanischen Maßeinheiten bei der elektronischen Komposition — werden zu Reihenkomponenten. Die Zufallskriterien in Relation zu notierten Zeichen werden — durch die Wahl der verschiedenen Zeichen in Hinsicht auf die psychischen Reaktionen des Spielenden — gelenkt und bekommen strukturellen Sinn zur Klärung des musikalischen Zusammenhangs. Unsicherheitsrelationen als Formqualitäten!

Für den Spieler heißt das allein: so genau wie möglich die notierten Zeichen mit den korrespondierenden Spielarten seines Instrumentes beantworten. Die Grenzen der Streuungsfelder werden direkt durch die Art der notierten Zeichen graduell formuliert.

Es wäre zu wünschen, daß die ausführenden Musiker besonders unserer Generation gleichzeitig beginnen, ihre bisherige Auffassung von »Interpretation« zu überprüfen und sich mit unserer Musik auseinanderzusetzen. Mit einer Musik, die für sie geschrieben ist und ihnen in besonderer Weise die höchste Aufgabe zuweist: Noten in Musik zu verwandeln. Die Zeit von der Prognose des untergehenden Instrumentalisten von mechanischer Musik-Reproduktion und -Produktion an den Rand unserer Gesellschaft gedrängt, ist vorbei. Aber es ist mehr als beschämend, die Programme der »großen Interpreten« unserer Zeit zu hören, und die der »größten« sind die trügerischsten. Es ist also nicht schwer, sich einen neuen Typus des Instrumentalisten zu wünschen. Wie er sein wird, kann man sich beim Anhören und Studieren unserer Musik gut vorstellen.

Komponist von heute und Instrumentalist von morgen sind unlösbar miteinander verbunden. Es wird nicht so bleiben, daß junge Pianisten bestenfalls Schönberg, Webern oder Messiaen an versteckten Orten spielen; daß es nur ein paar junge Instrumentalisten gibt, die mit uns gehen und sich das nötige Maß an Technik, musikalischer Intelligenz und Empfindung erworben haben. Üben wir nicht Kritik am Publikum, sondern an unserer eigenen Uneinigkeit: Komponist und Instrumentalist!

Karlheinz Stockhausen 1955

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Synthi-Fou (1992)

für einen Synthesizer-Spieler und Elektronische Musik
(*Klavierstück XV*)

Während der letzten Szene des II. Aktes vom *Dienstag* aus *Licht* spielt ein von elektrifizierten Tastaturen, Schiebereglern, Schaltknöpfen, Modulationsrädern, Pedalen besessener *Fou* zur elektronischen Musik *Oktophonie*.

Nach drei Minuten elektronischer »Explosion« beginnt der Synthesizer-Part mit »Jenseits«, »Synthi-Fou«, »Abschied«. Dieser Schlußteil vom *Dienstag* aus *Licht* dauert circa 22 Minuten. Er kann als Synthesizer-Solo mit Elektronischer Musik (oktophon, eventuell auch quadrophon oder stereophon) aufgeführt werden, oder in der Originalversion mit Synthesizer, Chor und Elektronischer Musik.

Die Stimmen des Chores sind in der Elektronischen Musik verdoppelt, weshalb auch die »Version für Synthesizer und Elektronische Musik« alle komponierten Töne enthält.

Die Elektronische Musik realisierte ich zusammen mit meinem Sohn Simon 1990 im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln. Im Mai 1991 schrieb ich den Synthesizer-Part. Simon spielte die Uraufführung mit Chor im Zusammenhang der ersten quasi konzertanten Gesamtaufführung vom *Dienstag* aus *Licht* am 10. Mai 1992 im Grande Auditorio Gulbenkian in Lissabon. Die Uraufführung von *Synthi-Fou* für Synthesizer und Elektronische Musik spielte er am 5. Oktober 1992 im Museum Ludwig in Köln, anlässlich der Verleihung der Picasso-Medaille der UNESCO an den Komponisten.²¹

Explosion mit *Synthi-Fou* und *Abschied* ist Simon gewidmet, der seit seinem 9. Lebensjahr Synthesizer spielt und für den ich schon zahlreiche Synthesizer-Partien komponierte. Er verwendet gleichzeitig verschiedene Synthesizer und Sampler mit elektronischen Zusatzgeräten.

Diese neue Interpretenrolle ist zwar eine Fortsetzung des traditionellen Klavierspiels — weshalb ich nach vierzehn Klavierstücken die neue Klaviaturkomposition *Synthi-Fou* mit dem Untertitel *Klavierstück XV* bezeichnet habe —, jedoch verlangt die elektronische »Klaviermusik« eine völlig neue Technik der Programmierung und des Spielens der Klangfarben (einschließlich aller Klang-Geräusche und Geräusche), der Hüllkurven, Lautstärkegrade, Glissandi, Verhallung, Raumprojektion usw.

Simon spielt zum Beispiel in seiner Version des *Synthi-Fou* 131 programmierte Klangfarben mit vier Klaviaturen von drei Synthesizern und einem Sampler, ferner bedient er ein Synthesizer-Modul, ein Sampler ohne Tastatur, zwei Multi-Effektgeräte und neun Pedale. Über zwei Monitorlautsprecher hört er die stereophonisch gemischte Elektronische Musik und sein eigenes Spiel.

Die bisherige Konvention, das höher und tiefer notierte Töne auf Tastaturen nach rechts und links proportional gegriffen werden, ändert sich drastisch: höhere Lagen werden oft nach links, tiefere nach rechts und gleichzeitig auf verschiedenen Tastaturen gegriffen; Mikroskalen nehmen manchmal große Tastaturbereiche in Anspruch; Glissandi oder Klangfarbenübergänge, Vibratogeschwindigkeiten mit Rädern oder mit verschiedenem Tastendruck gesteuert, und so weiter.

Die Komposition *Synthi-Fou* oder *Klavierstück XV* ist an der Nahtstelle des Überganges von mechanischer Klaviermusik zu einer »Elektronischen Klaviermusik« entstanden, und Simon ist der erste »Klavier-Elektroniker«, der diese musikalische Revolution mitvollzogen hat.

Karlheinz Stockhausen

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Nasenflügeltanz (1983)

für einen Schlagzeuger und einen Synthesizerspieler, oder als Solo für einen Schlagzeuger

In *Luzifers Tanz*, der dritten Szene vom *Samstag* aus *Licht*, ist ein großes Orchester in 10 Gruppen eingeteilt. Die Gruppen sitzen in fünf Etagen übereinander und stellen 10 Teile eines "Riesigen Menschengesichtes" dar. Ein Schlagzeuger mit seiner "Schießbude" ist die Nase. Er spielt als Solo, begleitet vom Orchester, den *Nasenflügeltanz*:

"Juchh huch! Päng! Tsasch! Poi! Wake take prrr! Psch - psss- pfff -!" Und das auch noch 4-stimmig... mit unerlaubten Einlagen... und Humoritzka...

Diesen Tanz habe ich als Duett für Schlagzeuger und Synthesizerspieler bearbeitet und ergänzt. Er kann auch als Schlagzeugsolo gespielt werden.

Die Duettversion wurde am 26.9.1988 in der Pariser Opéra Comique während des

²¹ In recognition of his outstanding contribution to contemporary creativity and his leadership in the field of electronic music. (The Director-General of UNESCO, Paris)

Festivals d'Automne mit Andreas Boettger (Schlagzeug) und Simon Stockhausen (Synthesizer) uraufgeführt.

Karlheinz Stockhausen 1988

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Signale zur Invasion*
(vom *Dienstag aus Licht*)
für Posaune und Elektronische Musik

Signale zur Invasion als Solo für Posaune wurde am 25.4.1993 im Rahmen der Wittener Tage für neue Kammermusik als Auftragskomposition des Landes Baden-Württemberg von Michael Svoboda (Posaune) uraufgeführt.

Die *Signale zur Invasion* für Posaune und Elektronische Musik sind eine melodische Ausarbeitung aller Signale, die in *Invasion — Explosion* (vom *Dienstag aus Licht*) von einer Michael-Truppe (Tenor, drei Trompeter, Schlagzeuger, Synthesizerspieler) nacheinander und gleichzeitig, synchron mit oktophoner Elektronischer Musik, gespielt werden. Die *Michael-Signale* werden attackierend und die *Luzifer-Signale* verteidigend gespielt; außerdem "Haupttöne" nach oben in Richtung des Himmels (mit viel Vibrato).

Wenn aus unvermeidbaren Gründen die oktophone Wiedergabe der Musik ausgeschlossen ist, kann man eine quadrophone Wiedergabe wählen. Ist auch diese nicht realisierbar, so bleibt die Möglichkeit einer stereophonen Wiedergabe (siehe Tontechnik).

Die *Signale* werden auswendig gespielt.

Beim Synchronspiel mit Tonband müssen die notierten Tempi genau eingehalten werden. Im Notensystem über der Posaunen-Stimme stehen (wie in der Partitur von *Invasion — Explosion*) Stichnoten, nach denen sich die Posaunensignale genau richten müssen.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Klavierstück XI (1956)

Das *Klavierstück XI* — 1957 in zwei Versionen von David Tudor in New York uraufgeführt — überträgt den Gedanken des Zeitfeldes in die Großform. Neunzehn aus einem gemeinsamen Keim entwickelte Gruppen mit zeitlicher Richtung werden vom Interpretieren in einer —im buchstäblichen Sinne — vom Augen-Blick abhängigen Weise miteinander zur Großform verknüpft und beeinflussen sich dabei unmittelbar: die jeweils gegenwärtige, augenblicklich gewählte Gruppe bestimmt zeitlich und räumlich den Charakter der ihr folgenden; Kontinuität entsteht erst im Augenblick einer Interpretation und nur dann; die »Musik« existiert nicht außerhalb ihrer klanglichen Realisation auf dem Papier. Immer stärker entzieht sich diese Instrumentalmusik der Wiederholbarkeit, dem Mechanischen und damit auch der Reproduktion (Lautsprecher etc.; man hat bestenfalls eine »Version«, nicht aber »das Stück«); und immer mehr verlangt sie nach einem Interpretieren, der dem Klang und der Stille so nah, der in der Formgebung offen, unvorhersehbar und mitschöpferisch ist wie David Tudor.

Klavierstück XI: auf einem Papierbogen (53 x 93 cm) sind 19 verschiedene Notengruppen unregelmäßig verteilt. Folgende Spielanweisungen stehen auf der Rückseite dieses Bogens:

Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen und beginnt mit irgendeiner zuerst gesehenen Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit (die

kleingedruckten Noten immer ausgenommen), Grundlautstärke und Anschlagsform. Ist die erste Gruppe zu Ende, so liest er die darauf folgenden Spielanweisungen für Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform, schaut absichtslos weiter zu irgend einer der anderen Gruppen und spielt diese, den drei Bezeichnungen gemäß.

Mit der Bezeichnung »absichtslos von Gruppe zu Gruppe weiterschauen« ist gemeint, daß der Spieler niemals bestimmte Gruppen miteinander verbinden oder einzelne auslassen will.

Jede Gruppe ist mit jeder der 18 anderen Gruppen verknüpfbar, so daß also auch jede Gruppe mit jeder der sechs Geschwindigkeiten Grundlautstärken und Anschlagsformen gespielt werden kann.

Schließt eine Gruppe mit einer Fermate, so ist die Länge der Fermate abzuwarten, dann erst die Spielbezeichnung zu lesen und die folgende Gruppe zu wählen, wodurch eine längere Pause als nach Gruppen ohne Schlußfermate entsteht; schließt jedoch eine Gruppe mit dem Wort »binden«, so ist der Schlußton oder -klang so lange auszuhalten, bis die Spielbezeichnungen gelesen sind und die folgende Gruppe gewählt ist, und dann werden voraufgegangene und folgende Gruppe miteinander verbunden.

Wird eine Gruppe zum zweiten Mal erreicht, so gelten eingeklammerte Bezeichnungen; meist sind es Transpositionen um eine oder 2 Oktaven (8va...) (2 okt...) aufwärts oder abwärts für unteres und oberes System jeweils verschieden; es werden Töne hinzugefügt oder weggelassen.

Wird eine Gruppe zum dritten Mal erreicht, so ist eine der möglichen Realisationen des Stückes zu Ende. Dabei kann es sich ergeben, daß einige Gruppen nur einmal oder noch gar nicht gespielt wurde. Dieses Klavierstück sollte möglichst zweimal oder mehrmals in einem Programm gespielt werden.

Karlheinz Stockhausen 1957

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Kinntanz* (1989) für Euphonium, einen Schlagzeuger, einen Synthesizerspieler

stammt aus *Luzifers Tanz* vom *Samstag aus Licht*. Ein »Riesiges Menschengesicht«, aus 10 Instrumentalgruppen zusammengesetzt, hat ein tanzendes *Kinn* mit Euphoniums, Tenorhörnern, Altposaunen, Tuben und Schlagzeugern.

Für das Salzburger Archenprojekt habe ich 1989 eine besondere Version vom *Kinntanz* komponiert. Sie ist den Spielern der Uraufführung gewidmet (Archenfähre Salzburg, 3. August 1989): Michael Svoboda (Euphonium), Andreas Boettger (Schlagzeug), meinem Sohn Simon (Synthesizer).

Grund-Tempi: 85 und 75,5. Das Euphonium tutet — draußen und drinnen — solistisch. Im Schlagzeug glockenspielert Geschwindes, und dann rappelt rückgesichtslos das ganze Arsenal von Schalenglocke, Tamtams, Hihat, Becken, Saitentrommel, Tom-Tom, Gong, Plattenglocke und dicker Trommel. Was den Synthesizern und Samplern im dreischichtigen Zeitfluss alles gerät, muß man einfach in Gehirn und Gemüt archivieren: Klungfarbtistik, Mikrotonanzen, Harmonysiaks! Jedenfalls wird da auf sagenhaft kinn-ästhetische Weise getanzt.

Man muß unbedingt nach der Aufführung jedes nackte oder bärtige Kinn genauer betrachten und wird dann die Musikalität von diesem *Kinntanz* besonders zu schätzen wissen.

Karlheinz Stockhausen

30. 1. 1994
SFB 14. OG
14.00 Uhr

»Musikalische Nachtprogramme«

Auswahl aus historischen Rundfunksendungen der 50er und 60er Jahre

Zusammenstellung und Konzeption: Pascal Decroupet

Die "Musikalischen Nachtprogramme" sind Produktionen des Westdeutschen Rundfunks Köln

In Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin und WDR Köln

Karlheinz Stockhausen

Rundfunkvorträge zur elektronischen Musik, entstanden unter anderem für die Sendereihe *Musikalisches Nachtprogramm*, abgekürzt M. N.

Karlheinz STOCKHAUSEN: *Die Entstehung der elektronischen Musik*, gesendet als Teil des zweiten Berichts über den Stand der elektronischen Musik am 24. Juni 1954 (M. N.); Auszug von Tonbeispiel *Kontra-Punkte* bis Tonbeispiel *Structures Ia* von Pierre Boulez; ca. 13 min.

Paul GREDINGER: Beitrag zum zweiten Bericht über den Stand der elektronischen Musik, gesendet am 24. Juni 1954 (M. N.); vollständig; ca. 18 min. 30 sec.

Karlheinz STOCKHAUSEN: *Von Anton Webern zu Claude Debussy – Formprobleme der elektronischen Musik*, gesendet am 23. Dezember 1954 (M. N.); vollständig bis zum Beginn der Analyse von Debussys *Jeux*; ca. 13 min.

Karlheinz STOCKHAUSEN: *Analyse von Klavierstück I*, vom NDR am 3. Oktober 1956 gesendet; zwei Auszüge: Mittelteil über Statistik (mit Beispielen aus *Gesang der Jünglinge*) und Schluß; insgesamt ca. 11 min. 30 sec.

Karlheinz STOCKHAUSEN und Arthur JACOBS: *Interview in englischer Sprache über Instrumental- und elektronische Musik*, datiert vom 21. Mai 1957; vollständig; ca. 16 min. 30 sec.

Karlheinz STOCKHAUSEN: *Elektronische Musik und Automatik*, Aufnahme der Ansprache Stockhausens vor dem Konzert aus der Reihe *Musik der Zeit* am 11. Juni 1965; Teil mit Beispielen aus der Realisation der *Kontakte*, ca. 25 min. 30 sec.

Karlheinz STOCKHAUSEN: *Einführung in »Mikrophonie I«*, gesendet am 9. Dezember 1965 (M. N.); Auszug mit Teilen der Experimente, die Stockhausen im Vorfeld der Komposition in Zusammenarbeit mit Jaap Spek machte; ca. 10 min. 30 sec.

PASCAL DECROUPET: Worte und Gedanken

Stockhausens Rundfunkvorträge und Schriften

»Der Ton macht die Musik.« Als diese Redewendung geprägt wurde, dachte wohl niemand daran, daß daraus einmal ein musikästhetischer Zwist entstehen könne. In der Tat hat aber die Musik der fünfziger Jahre den »Ton« in mehr als einer Hinsicht vom Sockel gehoben. Bei den frühen Versuchen im elektronischen Medium — Versuche, die zu Werken führten und nicht im bloßen Experiment stecken blieben — wollten die Komponisten den Ton als vom jeweiligen Instrument gelieferte Ganzheit nicht länger hinnehmen und so »ging man auf das Element zurück«, den Sinuston. Kaum war dieses Stadium jedoch durchschritten und die grundlegenden Lehren besonders aus Karlheinz Stockhausens, Paul Gretingers und Henri Pousseurs Studien gezogen, wurde der Ton, obwohl nun restlos komponierbar, abermals in Frage gestellt. Das Ziel, die Strukturvorstellungen bis in die Klangfarbe hineinzutragen, wie es erstmals in Stockhausens *Studie I* gelang, wurde durch den unmittelbaren Kontakt mit der klanglichen Erfahrung neu gesteckt. Waren Stockhausen und Karel Goeyvaerts vom Gedanken statischer Klänge ausgegangen — eine Setzung auch weltanschaulicher Art —, Klänge, die in sich unbeweglich waren und nur durch eine übergeordnete Hüllkurve modelliert wurden, so gingen Gretinger und Pousseur einen anderen Weg: jeder Teilton oder jede Teiltongruppe (also Formanten) eines Gebildes wurde mit einer individuellen Lautstärkebewegung versehen. Dies entsprach der Komplexität der akustischen Erscheinungen schon weit eher. Durch Verhallung gewann Stockhausen in der *Studie II* mehr oder minder »dichte« Klangbänder: Die Verhallung als Ergebnis einer aleatorischen Modulation nahm den einzelnen Sinustönen ihre kristalline Klangeigenschaft und führte zu verstärkten Wechselwirkungen »innerhalb« eines Klanges. Solche Klänge nun kompositorisch ausdifferenzieren, schickte sich Stockhausen im *Gesang der Jünglinge* an. Dazu bedurfte es jedoch eines konzeptuellen Wandels — das Thema sämtlicher theoretischen Äußerungen Stockhausens seit dem Frühjahr 1954: Musik mußte fortan in neuen Kategorien gedacht werden, und das Zauberwort hieß: Statistik.

Aus Stockhausens Schriften ist seine Auslegung des Terminus bestens bekannt: die globale Umschreibung eines Phänomens, dessen innere Ausführung bis zu einem gewissen Grade dem Zufall überantwortet werden kann, eine Frage der Wahrscheinlichkeit also, die den Rahmen einer Formung absteckt, ohne jedoch im Einzelnen darüber zu entscheiden, was tatsächlich auf der kleinsten Artikulationsebene innerhalb dieser Grenzen geschieht. Dieser Sprung ins Qualitative als Kompositionsgrundlage durfte nicht ohne Rückwirkungen auf die Handhabung der quantitativen Bestimmungsgrößen bleiben, die immer noch eine bedeutende Rolle in der Ausarbeitung eines Werkes spielen. In Stockhausens Aufsatz *Aktuelles* (1955) ist lapidar von der *statistischen Reihenpermutation* die Rede. Hintergründe hierzu decken Gretingers Ausführungen zum *Stand der elektronischen Musik* auf: Im Bereich der seriellen Prozeduren kann Statistik auch das gewürfelte Verteilen der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten bedeuten und im erweiterten Feld der seriellen Strategien einen Gegenpol zum isomorphen Ausfalten einer Ausgangszelle bilden. Letzteres galt lange als der eigentlich grundlegende serielle Gedanke: Er war von Boulez für seine *Structures* (1951–52) formuliert worden, und es wurde in verschiedenen Abwandlungen und verschiedenen Graden der Anwendung (zumindest bis weit in die fünfziger Jahre hinein) immer wieder auf ihn zurückgegriffen — man denke nur an die Proportionsreihe aus Stockhausens *Gruppen*, die Verbindungsintervalle zwischen den Reihenpermutationen im Zeitplan und den von der Es-Klarinette signalartig vorgestellten Zentralintervallen in diesem Werk.

Während das erklärte Ziel jeder Art von Ausfaltung die Formung des Materials vom Element bis zur Gesamterscheinung ist, entspricht in Gretingers Augen das Prinzip der

statistischen Permutation einer ganz anderen Auslegung des Seriellen. Laut Gredinger hat das Serielle nicht zu »formen«, sondern zu »zeigen«, d. h. Elemente auszuwählen und sie vorzustellen. Hervorzuheben ist in diesem Kontext sein aus der Sprache entlehntes Beispiel: Stellt man die Buchstaben eines Wortes dergestalt zusammen, daß sich immer wieder lexikalisch sinnvolle Varianten ergeben, so ist nicht nur die Anzahl der Kombinationsmöglichkeiten im Vergleich zum theoretischen Gesamtpotential recht gering, sondern (was noch viel schwerer wiegt), in den so erhaltenen Lösungen ist der Redundanzgrad spezifischer Buchstabengruppen besonders hoch. Dies widerspricht nach Gredinger dem Reihengedanken, dessen wahrer Reichtum darin liege, daß prinzipiell vor jeder vom Komponisten getroffenen Auswahl alle Verbindungsmöglichkeiten der festgelegten Ausgangsmaterialien gleichermaßen zur Verfügung stehen. Aufgabe des Komponisten ist es, bei der Selektion das Ziel größten Reichtums zu verfolgen, was in diesem Sinne dem niedrigsten Redundanzgrad gleichkommt: Jede Form der Isomorphie sollte also vermieden werden.

Es ist bemerkenswert, wie sehr diese Deutung des Seriellen eine ästhetische Grundlage für das Verständnis vieler von Stockhausen verwendeten Permutationssysteme oder freien Reihenfolgen bietet: Die ständige Nachbildung einer zu Beginn gewählten Reihenfolge, ein typisches Merkmal früher serieller Ableitungen, wird zugunsten größtmöglicher Abwechslung preisgegeben. Erinnerung sei auch daran, daß Stockhausen in seinem Aufsatz *Struktur und Erlebniszeit* bald darauf Kategorien wie »Informationsgrad« und »Überraschungsmoment« verwenden wird.

Ein statistisches Klangmaterial liefert der Rauschgenerator. Zwischen einfachen und komplexen Klangerscheinungen vermitteln die verschiedenen Erscheinungsformen von Impulsfolgen. Damit ist jene Dreiheit der Klangfarben genannt, die so überaus charakteristisch ist für die elektronische Musik der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Daß es sich dabei aber keineswegs um ein anekdotisches Auffrischen der Klangpalette handelt, mag beim Hören so verschiedener Werke wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955-56), Gottfried Michael Koenigs *Klangfiguren II* (1955-56) und Pousseurs nur durch Filterprozeduren aus dem weißen Rauschen gewonnenen Klangketten aus *Scambi* (1957) deutlich werden. Eine wechselseitige Durchdringung von Materie und Geist, von Klang und Denken: Musik als Auskomponierung eines Feldes von Möglichkeiten, dessen Koordinaten und Verbindungen vom Komponisten jeweils gesetzt werden. Die Koordinaten sind die Pole eines Geflechts, in dem anscheinend heterogene Materialien oder Aspekte miteinander verknüpft werden; die Verbindungen, vermittelnde Skalen oder Transformationsgesetzmäßigkeiten, sind die wahren Formparameter, die einem Werk sein individuelles Gesicht verleihen.

Diese Pole und Verbindungen werden nun aufgrund der Wahrnehmung festgelegt: Das Hören steht am Anfang der Komposition der *Kontakte*. Und wer einmal die Gelegenheit hatte, das eine oder andere Skizzenblatt Stockhausens zu diesem Werk einzusehen, der weiß, wie konkret, wie greifbar das Material nach »Veränderungsgraden« skaliert und komponiert wurde. Veränderungs»grad« —wieder eine relative Kategorie, dessen Größe zwar genau bestimmt wird (z. B. bedeutet eine Veränderung um 3 Stufen einen Sprung in der Charakterisierung und keinen auch nur halbwegs kontinuierlichen Übergang), dessen aktuelle Ausführung je nach Kontext jedoch aus einer gewissen Anzahl von gleichwertigen Lösungen ausgewählt werden muß.

Diese Art der qualitativ beschriebenen Abstände zwischen Strukturtypen dient nun bei der »Momentform« als Verknüpfungsgrundlage zur Gewinnung der Form: Die Abfolge der individuellen Strukturen ist nicht das Kriterium, das Zusammenhang und musikalische Logik in sich birgt; diese werden von der Art der Beziehungen zwischen den Strukturen und vom Gesamtprozeß des fließenden Wechsels zwischen Identität und Verschiedenheit über die ganze Dauer des Stückes getragen. Da die Parameter, in denen die Veränderungen zu messen sind (Klangcharakter, Geschwindigkeit, Intensität usw.),

nicht als starre Hierarchie festgelegt wurden, ist die Form offen für neue Vergleiche zwischen ausgearbeiteten Strukturen, denn keine Verbindung ist a priori besser als jede andere, die das gleiche Veränderungspotential aufweist.

Ein Begriff, der in all diesen Stadien von Stockhausens verbalen Äußerungen begegnet und dabei mit stets anderen Nuancen auftritt, ist der Begriff der »Gestalt«. Dazu gesellt sich der Begriff der »Struktur«, der aber keineswegs notwendigerweise als Gegenpol zum vorausgegangenen Terminus erscheinen muß. In Stockhausens *Arbeitsbericht 1952/53* wird der Begriff der »Gestalt« negativ besetzt und mit herkömmlichen Kategorien wie Thema, Motiv und Objekt gleichgesetzt; als Negativum schwingt auch Schönbergs Begriff der »Grundgestalt« mit, der Gedanke eines Gesetzten, das variiert wird. »Struktur« erscheint im selben Kontext gleich in zwei verschiedenen, obgleich eng verwandten Bedeutungen: die Gliederung (*die Textur des Klangmaterials widerspruchslos in die Struktur des Werkes einzubeziehen*) und das Gefüge (*Eine verborgene Kraft, die zusammenhält, verwandte Proportionen: eine Struktur*); der dritte mögliche Sinn, der das Relief einer Oberfläche meint, tritt noch nicht in Erscheinung: stattdessen kommt der Begriff der »Textur« zur Anwendung, wie das erste Satzbeispiel zeigt. Wesentlich ist die Beziehung zwischen »Gestalt« und »Struktur« wie sie die Schlußfolgerung des Textes (die identisch ist mit jener der Analyse von Weberns *Konzert op. 24*) herstellt: *Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: verschiedene Gestalten in gleichem Licht, das alles durchdringt*. Die als zu variiertes Material gesetzte Gestalt weicht den Gestalten, die aus spezifischen Zusammenstellungen der Proportionsreihe »resultieren«: »Struktur« als das Allgemeine und die daraus herausgetrennte Gestalt, die wahrnehmbare Form einer hintergründigen »Struktur«, als das Besondere. Die abschließende *Forderung nach einer Übereinstimmung von Materialstruktur und Werkstruktur* bekräftigt nochmals die Auslegung als Gliederung, da das in Angriff genommene Projekt der *Studie I* die gleichen Proportionen für die Gesamtform wie für die Verteilung der Teiltöne innerhalb der Klänge anvisiert.

In den Textskizzen zu *Von Webern zu Debussy* wird das terminologische Unbehagen Stockhausens offenbar: Der neu eingeführte Begriff der »Bewegungsform« ersetzt einmal »Struktur«, ein andermal »Gestalt«. Sollen beide Begriffe auf Klangerscheinungen derselben Größenordnung anwendbar sein, so entfällt die Bedeutung der Gliederung — diese im Sinne Schönbergs als auf die Großform zutreffend gedeutet.

In der Analyse von *Klavierstück I* tritt die »Struktur« als Textureigenschaft verstärkt ins Bewußtsein. Mit der »Struktur« (in Stockhausens Beispiel ist die Rede von der Struktur eines Steines, die man nachzeichnen möchte) ist die Anlage der kleinsten Bestandteile gemeint, die zu einer »Gestalt« zusammenschießen, gleichsam der materielle Aspekt einer »Gestalt«. (Wie bereits in den Textskizzen zu *Von Webern zu Debussy*, wo die terminologische Abänderung als Korrektur auftritt, stehen in diesem Aufsatz je nach Kontext Begriffe wie Gruppenform, Gruppeneindruck, Gruppenerscheinung oder gar Gruppenstruktur dort, wo man »Gestalt« versteht.) Von größter Wichtigkeit ist hier die Nähe zu den Vorstellungen der Gestaltpsychologie als der damals wohl meistdiskutierten Wahrnehmungstheorie: Der Schwerpunkt verlagert sich vom Maß (die »Gruppe« als Dichtefaktor im kompositionshandwerklichen Bereich) zur »übergeordneten Qualitätseigenschaft« (die »Gruppe« als »Erlebnisqualität« — in der Rundfunkfassung hieß es noch »Erlebniseinheit«).

Der Zusammenhang von »Struktur« und »Gestalt«, wie er gerne auf Paul Klees Gegenüberstellung in *Das bildnerische Denken* zurückgeführt wird mit ihrer Unterscheidung des Individuellen vom Dividuellen, kommt musikalisch erst durch die Produktionstechniken in den *Kontakten* voll zur Geltung. Wie Stockhausen in seiner Einführung sagt (*Elektronische Musik und Automatik* — nicht gedruckter Teil des Vortrags), sind die »Gestalten« Einzelexemplare, die entweder in allen Details bestimmt und

zusammengesetzt oder durch dynamische Konturierung aus einer zeitlich unbestimmten »Struktur« herausgelöst werden. Diese »ewigen« Strukturen sind zwar innerlich durch verschiedenste Prozesse moduliert, entbehren aber Kategorien wie Anfang und Ende, weshalb es Stockhausen folgerichtig erscheint, derartige »Strukturen« mittels automatischer oder halb-automatischer Prozesse zu erzeugen: Als Hintergrund wäre eine allzu differenzierte Artikulation eher abträglich (bzw. sie würde nicht wahrgenommen und deshalb lohnt der Arbeitsaufwand nicht); und um daraus Gestalten zu gewinnen, müssen noch weitere charakterisierende Modulationen vorgenommen werden. Ausgangspunkt solcher endlos langer Klänge sind nicht selten individuelle Gestalten, die auf automatischem Weg gedehnt werden, wodurch sich ein gewisser Wiederholungscharakter ergibt — die Dividualität Klees.

Die ausgewählten Rundfunkvorträge für die Präsentation anlässlich des Stockhausen gewidmeten Symposions am Sonntag, den 30. Januar 1994 zeichnen genau diesen Weg von der Determinierung des Details bis zur Integration verschiedenster Materialaspekte nach. In allen Sendungen befaßt sich Stockhausen mit Problemen der elektronischen Musik, jenem Medium, in dem in den fünfziger Jahren die wirklich grundlegenden neuen Erfahrungen gemacht wurden, Erfahrungen, die die Musik schlechthin veränderten. Selbstverständlich wird der Kenner die wesentlichen Phasen der Entwicklung Stockhausens vom punktuellen Komponieren über Gruppen- und statistische Komposition bis hin zur Momentform sofort festmachen. Aufschlußreich sind diese Sendungen, im Vergleich zu den entsprechenden gedruckten Texten, besonders darin, daß Rundfunksendungen als Klingendes dem »Klang« eine bedeutende Stellung zuweisen konnten, was bei der Drucklegung wegfiel: Klangbeispiele nicht als Verschnaufpausen zwischen Hirngespinnsten, sondern als Konkretisierung der theoretischen Äußerung im klingenden Medium. Viele dieser Beispiele wurden in den Druckfassungen schlicht und ergreifend nicht mehr erwähnt; andere wurden so approximativ gekennzeichnet, daß sich der geneigte Leser vor manche Schwierigkeit gestellt sah, denn nicht immer konnte es gelingen, einen bestimmten Gedanken mit einem präzisen musikalischen Faktum in Zusammenhang zu bringen, und gerade darum ging es doch bei der Mehrzahl der Musikbeispiele.

Raritäten im dokumentarischen Sinne sind die beiden spätesten Auszüge dieser Vortragsfolge, und zwar in ganz unterschiedlicher Weise. Bei *Elektronische Musik und Automatik* handelt es sich um eine Einführung in die Arbeitsprozesse, so wie sie in der Komposition der Kontakte zur Anwendung kamen — ein Teil des Vortrags, der für eine Drucklegung denkbar ungeeignet war, die Ohren aber wahrlich für neue Klangwelten zu öffnen vermag. Zum anderen bietet die *Einführung in »Mikrophonie I«* mit einem längeren Auszug aus Stockhausens Experimentalband Einblick in jene Arbeitsphase, die für die elektronische Komposition so überaus wichtig ist, von der Hörer und Musikwissenschaftler meist jedoch kaum Kenntnis nehmen können. Hintergründe zur Realisation, aber auch zum allgemeineren Verständnis gewisser Besonderheiten im *Gesang der Jünglinge*, bietet das Gespräch in englischer Sprache zwischen Stockhausen und Arthur Jacobs, in dem Stockhausen sich auch zu einer regelrechten Positionsbestimmung der damals jüngsten Musik veranlaßt sieht.

Neben dieser praktischen Seite — und nicht ohne jeden Bezug zu ihr — steht noch der philologische Faktor. Der Vergleich der Sendungen mit den Druckfassungen muß nicht unbedingt in haarspalterischen Kleingeist ausarten, denn nicht immer handelt es sich bei den Abweichungen um Lappalien wie der systematischen Abänderung von »wir« in »ich« (in *Von Webern zu Debussy* — Auszug aus der Druckfassung im Anhang). Der Pronomenwechsel ist sicherlich als eine Reduktion der kollektiven Anstrengung auf die Hervorhebung des eigenen Beitrags zu verstehen, ähnlich wie bei Pierre Boulez, wo aber bei der Zusammenstellung *Relevés d'apprenti* (Paris, 1966) umgekehrt vorgegangen wurde:

das private »je«, das lediglich der persönlichen Ansicht Ausdruck gibt, wurde dank des »nous« in den Rang des pluralis majestatis gehoben. Der Zeitpunkt der Herausgabe der Schriftbände spielt dabei sowohl bei Stockhausen wie bei Boulez eine gewichtige Rolle.

Einen ganz besonderen Fall stellt Stockhausens Analyse von *Klavierstück I* dar. Die Analyse ist nach Stockhausens Angaben im Dezember 1955 entstanden, wurde aber erst am 3. Oktober 1956 vom NDR Hamburg ausgestrahlt. Dieser Einführung ins strukturelle Hören des Klavierwerkes wurde eine längere Einleitung vorangestellt, wahrscheinlich als Reaktion auf eine aktuelle Begebenheit (weshalb sie später in der Druckfassung nicht berücksichtigt wurde), wodurch sich unser Verständnis des Vortrags jedoch noch nicht verändert. Zwei an zentraler Stelle vorgestellte Klänge aus *Gesang der Jünglinge* und Stockhausens abschließender Verweis, daß in dieser elektronischen Komposition die gleichen Kriterien zur Formung gedient haben — in der Druckfassung wurde dieser Passus durch das Beispiel aus Weberns *Klavervariationen* ersetzt — stellt den Hörer im Zusammenhang mit jener Analyse, die Stockhausen zuvor von Claude Debussys *Jeux* gegeben hatte, jedoch vor ganz neue Fragen. In welchem Maße dient hier das Klavierstück lediglich als Vorwand? Inwieweit ist diese Analyse nicht eine Skizze zum *Gesang der Jünglinge*? Eine elementare Übung für jeden Historiker, sicherlich, doch war dieser Bezug so deutlich, bevor das Dokument ihn nahelegte? Wenn es um einen solch tiefgreifenden Wandel in der Interpretation geht, darf vor philologischen Strapazen nicht zurückgeschreckt werden.

Der einzige Beitrag, der hier vorgestellt wird und nicht aus der Feder Stockhausens stammt, wurde von dem Schweizer Architekten Paul Gredinger verfaßt, der 1954 ein Jahr lang in Köln lebte und dort an der Entwicklung der seriellen elektronischen Musik teilnahm. Der Drang nach Gedankenaustausch zwischen Komponisten war damals groß und so nimmt es nicht Wunder, daß die Äußerungen des einen (in diesem Falle Gredingers) auch zum Verständnis der Musik des anderen (hier Stockhausens) dienen können. Die Art und Weise, in der Gredinger in seinem Bericht über die Arbeit serieller Komponisten im elektronischen Studio spricht, bringt gewisse Aspekte des seriellen Denkens so präzise auf den Punkt, daß es berechtigt erschien, in dieser Zusammenstellung nicht auf seine Ausführungen verzichten zu wollen.

Die Aufarbeitung der Archivbestände des Kölner Rundfunks wurde zusammen mit Elena Ungeheuer vorgenommen. Unsere Aufgabe im Rahmen dieses Stockhausen-Symposiums lag darin, gewisse Dokumente, die uns besonders aufschlußreich erschienen, auch einer breiteren Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die freundliche Unterstützung der Redaktion Neue Musik des WDR, Dr. Becker-Carsten, mit der in Kooperation diese Präsentation durchgeführt werden kann, des Schallarchives des WDR, Klaus Brescher, und schließlich des Studios für Elektronische Musik des WDR, Volker Müller. Ihnen allen gilt unser besonderer Dank.

ANHANG

Karlheinz Stockhausen: *Von Webern zu Debussy*, Auszug aus der Druckfassung

Meine ersten Kompositionen nannte man »punktuelle Musik«. Ein Musikstück dieses Stils läßt offenbar einen unverwechselbar einheitlichen Gesamteindruck zurück. Es gibt im Detail keine größeren Formvarianten, keine auskomponierten Gestaltunterschiede. Alle traditionellen Kriterien des musikalischen Zusammenhangs schienen ausgemerzt zu sein. Die größte Formeinheit war zunächst der einzelne Ton. Proportionsreihen regelten die Intervalle der Zeit, der Tonhöhe, der Lautstärke zwischen den einzelnen Tönen. Das genügte aber offenbar nicht dem Bedürfnis nach greifbarer Sinnfälligkeit des Zusammenhangs. Organisation soll nicht mit Komposition verwechselt werden. Es geht um beides. Aber man muß erkennen, wo die Organisation aufhört und wo das Komponieren anfängt. Wir sind über den »toten Punkt«.

Bald aber erweiterte ich die ausschließlich »punktuelle« Formvorstellung. Ich fand die Gruppenkomposition. Gruppenreihen fassen Töne durch gemeinsame übergeordnete Eigenschaften zusammen. Aber immer noch wird von den Einzeltönen aus gedacht, die man gruppiert hören soll.

In der elektronischen Komposition wurde ich auf einen wesentlichen Zusammenhang aufmerksam: wird eine Gruppe von reinen Tönen zu einem Klang oder zu einem Tongemisch komponiert, so hört man unter bestimmten Voraussetzungen nicht mehr die einzelnen Töne des komponierten Spektrums, sondern diese Teiltöne mischen sich so sehr, daß eine einheitliche Erscheinungsform resultiert: der Klang-»Farbe«. Dies verhält sich so bei den meisten akustischen Erscheinungen, die wir kennen.

Und weiter: komponiert man eine Gruppe von Klängen oder Tongemischen, so hört man unter bestimmten Voraussetzungen nicht mehr die einzelnen Töne oder Klänge oder Tongemische nacheinander oder übereinander, sondern man nimmt eine neue resultierende Erscheinung wahr. Solche Erscheinungen interessieren mich nun brennend. Man kann sich das gut vorstellen an folgendem Beispiel: ein Schwarm einzelner Töne erscheint je nach Entfernung, also nach durchschnittlicher Lautstärke, je nach Höhe und Geschwindigkeit, mit der er am Ohr vorbeizieht, dicht oder weniger dicht: Manchmal kann man noch einzelne Töne heraushören, manchmal hört man Tonbündel, ohne sie analysieren zu können. Dazwischen liegen Übergangsercheinungen solcher Tonschwärme. Ich nenne das Bewegungsformen, da die zeitlichen Veränderungsvorgänge und ihre Geschwindigkeit hierbei ausschlaggebend sind. Um ein Bild zu gebrauchen: Sieht man die einzelnen Blätter, oder den Strauch? Es kommt darauf an, wie hell es ist, wie weit ich entfernt bin, wie dicht der Strauch gewachsen ist, wie lange ich ihn ansehen kann. Helligkeit, Entfernung, Dichte, Zeit variiert nun der Komponist.

Eine neue Art des Hörens setzt ein, eine neue Art der Vorstellung von Form und Formzusammenhang. [...] Einmal hört man einzelne Töne — punktuell —, ein andermal hört man Bewegungsformen — statistisch. Dazwischen liegen alle Übergangsercheinungen und Kombinationen.

Aus: Karlheinz Stockhausen *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, Köln: DuMont, 1963, 76-77.

PETER GARLAND

Love Songs (UA*)

Nana and Victorio

* * *

SOMEI SATOH

Toko No Mon

FREDERIC RZEWSKI

Whangdoodles

LOU HARRISON

Varied Trio

Abel-Steinberg-Winant-Trio: David Abel (Geige);
Julie Steinberg (Klavier); William Winant (Schlagzeug)

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

PETER GARLAND: Nana & Victorio (1990/91)
für Solo-Schlagzeuger

- 1. Victorio — Meditation on Thunder
- 2. Dress for War — Enchanted Words
- 3. The Incurables — Bounty Time
- 4. Geronimo (Peyote Song)
- 5. Nanay (Rock'n Roll)
- 6. Nana & Victorio

Nana & Victorio ist vom Center for Contemporary Arts in Santa Fé, New Mexico, mit Unterstützung durch die Ford Foundation, in Auftrag gegeben worden. Ich schrieb es für die Schlagzeuger William Winant und Christopher Shultis, denen es auch gewidmet ist. Uraufgeführt wurde es im August 1992 in Santa Fé durch William Winant.

Die Sätze beziehen sich entfernt auf den Gedichtzyklus von Edward Dorn *Recollections of Gran Apacheria*. Nana und Victorio waren Häuptlinge der Warm Springs-Apatschen in New Mexico, die sich heftig gegen die US-amerikanischen und mexikanischen Versuche wehrten, ihre Kultur und ihr Volk auszulöschen.

Musikalisch gesehen, ist es ein Stück über die Klänge von Trommeln und Rasseln, Instrumente, die in der Musik der Ureinwohner des Südwestens der USA in vielen Formen einen hohen Entwicklungsstand erreicht hatten. Beschränkt man sich derart in der Instrumentierung (und also in den Klangfarben), ergibt sich damit die Konzentration auf die Schönheit des einzelnen Instrumentes, und man kann besser auf die Feinheiten achten, in denen sie sich ähneln und unterscheiden: die Resonanz bei Fell- und Wasser-Trommel, der scharfe, klare Klang einer Peyote-Rassel im Gegensatz zu dem der normalen Flaschenkürbis-Rassel.

Ein Großteil meiner Schlagzeugmusik ist von der Musik und den Instrumenten der Indianer beeinflusst worden. Die Peyote-Rassel, die Rassel der Peyote-Zeremonien der Native American Church, wird aus einem kleinen, glockenförmigen Flaschenkürbis hergestellt, der mit Granatkristallen gefüllt ist. Der Griff wird meist mit Federn und Perlen verziert. Die Peyote-Rassel besitzt einen hohen Ton. Die größere, tiefer klingende normale Flaschenkürbis-Rassel besteht aus einem runden Flaschenkürbis, der mit getrocknetem Mais oder ähnlichem Material gefüllt und auf einen unverzierten Griff gesteckt wird. Die Wasser-Trommel (ein Flaschenkürbis, der in einem Wassergefäß schwimmt) ist bei den Yaqui in Arizona und Nord-Mexico verbreitet, die sie bei ihren Hirsch-Tanz verwenden.

Der erste Satz ist von Conlon Nancarrow's berühmtem *Canon X (Study #21)* angeregt worden. Eine Trommel beginnt langsam und beschleunigt, die andere Trommel nimmt die umgekehrte Entwicklung. Ein sehr schlichter Einfall, der aber ziemlich schwer zu spielen ist. Der Titel des dritten Satzes, *The Incurables — Bounty Time*, bezieht sich auf die 16 Apatschenkrieger, die unter der Führung des achtzigjährigen Nana in die USA einfielen, um den Tod Victorios zu rächen. Ein Sechzehner-Trommelschlag ist eine Art musikalisches Bild dieser winzigen Truppe, die während ihres 1200 Meilen langen Raubzuges durch die USA allen Versuchen, sie einzufangen, entgehen konnte. Der Peyote-Song (4. Satz) ist eine Art Genre-Musik der amerikanischen Ureinwohner, wie der Pow-Wow-Song, Reigen-Lieder usw. Typisch für sie sind schnelle, nervöse Schläge auf einer hohen Trommel, begleitet von einer Rassel. Wegen der klaren Klangfarben lassen sich einfache rhythmische Muster — etwa drei gegen zwei, vier gegen drei — klar und »frisch« hören. Der fünfte Satz benutzt Rock'n Roll-Riffs (Klischees), verbindet sie aber polymetrisch mit dem 4/4 in der einen und 3/4 in der anderen Hand.

Mit William Winant habe ich musikalisch am längsten zusammengearbeitet — über zwanzig Jahre lang. Er hat dieses Werk wirklich zu »seinem« eigenen gemacht. Von der Aufnahme, die er in eigener Regie eingespielt hat (ich war außer Landes), bin ich

begeistert. *Nana & Victorio* erlebt heute nicht nur die europäische Erstaufführung — es wird erst zum zweiten Mal überhaupt im Konzert gespielt.

Peter Garland
Deutsche Übertragung: Red.

PETER GARLAND: Love Songs (1993, UA)

Love Songs ist ein Auftragswerk der Inventionen '94. Ich habe es für das Abel-Steinberg-Winant-Trio aus San Francisco geschrieben, das schon eines meiner früheren Trios, *Sones de Flor*, eingespielt hat.

Der Aufbau der fünf kurzen Sätze ist einfach, durchsichtig und lyrisch gehalten, die Stimmung zärtlich und erotisch. Ich habe es von August bis Oktober 1993 in Berlin geschrieben und widme es der Erinnerung an meine Mutter, die im September 1993 starb.

Dieses Stück ist von einem weiteren amerikanischen Instrument angeregt worden — der Marimbula, die es von den Küsten Afrikas nach Amerika verschlagen hat. Es ist eine Baß-Mbira (auch »Daumenklavier« genannt), wie sie ursprünglich häufig in der Karibik (Dominikanische Republik, Jamaika, Kuba) zu finden war (aber auch in Amadeo Roldans *Rítmicas 5* und *6* für Schlagzeugensemble). Zufällig stieß ich im Frühling 1993 in einem Berliner Laden auf ein hübsches, neues Instrument aus deutscher Produktion, für das ich dieses Stück letztlich geschrieben habe. Weil eine Marimbula (besonders eine in dieser besonderen Tonlage) schwer zu finden sein dürfte, kann sie durch eine Marimba ersetzt werden.

Sowohl die Marimbula als auch die Wasser-Trommel gehören auf die Liste der vom Aussterben bedrohten Musikinstrumente. Beide sind eng an bestimmte Gegenden und historische Umstände gebunden, was sie für mich interessant macht. Deshalb habe ich mich besonders gefreut, als ich im August auf einem Festival in Berlin Musiker von der Elfenbeinküste hörte, in deren Rhythmusgruppe ein Mann zwei Wasser-Trommeln spielte. Und, zufällig, auf der anderen Seite der Bühne — wurde auf einer Marimbula gespielt!

Ein paar weitere zufällige Zusammenhänge möchte ich noch erwähnen. Um noch einmal auf die Peyote-Rassel zurückzukommen: In einem Canyon bei Santa Fé hatte ich eine Handvoll winziger Granate gesammelt. Als ich sie einem Freund zeigte, meinte er: *Sie heißen auch »Tränen der Apatschen«* (das war, nachdem ich *Nana & Victorio* geschrieben hatte).

Im Frühling 1993 wurde von einem Berliner Radio-Sender ein Bericht über ein Fest ausgestrahlt (ein Freund hat ihn mitgeschnitten), das in der Nacht des 1. Februar in Tlacotalpan, Vera Cruz, zu Ehren der Jungfrau von Candelaria stattfindet, deren Tag der 2. Februar ist. Der 4. Satz der *Love Songs* trägt den Titel *Maria Candelaria (Interlude)*. In dem Bericht wurden sogar die Instrumente, beispielsweise die Marimbula, und der spanische bzw. afrikanische kulturelle Einfluß in der Karibik und am Golf von Mexico erwähnt.

Als ich die Marimbula gekauft hatte, bat ich einen Freund, mir aus Mexico ein kleines Motivbild der Jungfrau von Candelaria mitzubringen. Ich habe es dann auf die Marimbula geklebt und sie ihr damit geweiht. Zufällig findet die Uraufführung der *Love Songs* am 1. Februar statt, dem Vorabend des Festes der Maria Candelaria, in derselben Nacht, aus der die Rundfunkaufnahmen stammten — genau der richtige Tag für die Uraufführung! Maria Candelaria wird auch mit Yemaya, der Meeresgöttin der Yoruba, in Verbindung gebracht. Meine Taufe der Marimbula mit dem katholischen Bild der Maria Candelaria verbindet sie zugleich mit ihren afrikanischen Ursprüngen.

Aber — wer sagt denn, daß die alten Götter tot sind?

Weil die Aufführungen heute Abend eine Art Abschied darstellen, möchte ich hier all' meinen Freunden in Berlin danken, besonders dem DAAD, der Verwaltung und den anderen Gästen. Mein besonderer Dank gilt Helena de Carvalho Tietjen, Ingrid Beirer, Deborah Richards, James Tenney und Lauren Pratt —die mit mir wunderbare Zeiten verlebt haben und mir in schwierigen Situationen beistanden. Es war für mich — musikalisch wie persönlich — ein erfüllter und wichtiger Abschnitt meines Lebens. Mir werden alle fehlen. Berlin auch.

Peter Garland
Berlin, im Dezember 1993
Deutsche Übertragung: Red.

SOMEI SATOH: Toki No Mon

Satoh wurde stark geprägt durch den Shintoismus, durch die Schriften des Zen-Meisters D. T. Suzuki, durch die japanische Kultur und die Formen multimedialer Kunst der 60er Jahren. Satohs Stil integriert diese verschiedenen Elemente überzeugend zu einem einmaligen, individuellen Ansatz zu einer zeitgenössischen japanischen Musik. In seinen eigenen Worten: *Meine Musik beschränkt sich auf wenige Elemente von Klang und leisen Wiederholungen. Ebenso gibt es zahlreiche Ausdehnungen einzelner Töne. Ich denke, daß Stille und die Ausdehnung von Tönen auf den Raum übertragen das gleiche bedeuten. Der einzige Unterschied ist der zwischen Anwesenheit oder Abwesenheit eines Tones ... Ich wünschte, der Hörer könnte sich aller überkommenen Vorstellungen von Zeit entledigen und eine neue Bedeutung von Zeit erfahren, die diese Musik darstellt – als könnte die Unendlichkeit in einem einzigen Augenblick gelebt werden.*

FREDERIC RZEWSKI: Whangdoodles (1990) für Violine, Hackbrett und Klavier

Whangdoodles entstand im Frühling 1990 für das Abel-Steinberg-Winant-Trio. Den Titel habe ich einem der beiden Lieder entnommen, die der Musik zugrunde liegen, nämlich *The Big Rock Candy Mountains*:

In the Big Rock Candy Mountains
There's a land that's fair and bright,
Where the handouts grow on bushes
And you sleep out every night,
Where the boxcars all are empty
And the sun shines every day.
O the birds and the bees and the cigarette trees,
The rockery springs where the whangdoodle sings
In the Big Rock Candy Mountains.²²

Das andere ist das jiddische Volkslied *Yidl mit'n fidl*:

Yidl mit'n fidl
Arye mit'n bas
Dos leben is a lidel
To vuzshe zain in kas
Yidl mit'n fidl hei!
Dus leben is a shpas.

²² Zitiert nach Lomax und Seeger (Hrsg.) *Folk Song U. S. A.*, New American Library 1975

Das wichtigste Instrument des Trios ist das Hackbrett, ein Instrument, welches vor allem in der Volksmusik verwendet wird; es stammt aus Persien, wird aber in der einen oder anderen Form in der ganzen Welt gebraucht — besonders häufig aber in der osteuropäischen Volksmusik und in der aus den Appalachen. Ich stelle mir vor, daß das »Whangdoodle« des amerikanischen Landstreicherliedes an den näselnden Schlag erinnert, der für den Klang des Hackbretts so typisch ist.

Mit diesem Wort, das es eigentlich gar nicht gibt, bezeichne ich die Kompositionsform bzw. -technik meines Stücks. »Whangdoodle« nenne ich eine musikalische Struktur, die in einem bewußten Bewegungsablauf in einem Zug zu Papier gebracht wird — wie etwa japanische Kalligraphie oder der Lauf eines Quarterback im American Football oder auch die Überquerung einer Straße. Diese Schreibweise bedingt die absichtliche Umgehung des Über-Ich: einen geistigen Taschenspielertrick, der diesen aufmerksamen Wächter kurzfristig ablenkt, während der Komponist ins Freie schlüpft. Dieser Prozess läßt sich wiederholen, so daß ein »Whangdoodle« aus einer Überlagerung von »Whangdoodles« bestehen kann.

Jedes der 108 »Whangdoodles« in diesem Stück dauert im Mittel zehn Sekunden. Für jeden der Interpreten sind eigene Rhythmen notiert, doch gibt es eine Koordination. Die drei Spieler kommen alle etwa zehn Sekunden zusammen, aber zwischen diesen Treffpunkten agieren sie quasi improvisatorisch, obwohl der Notentext fixiert ist.

Als ich *Whangdoodles* komponierte, wurde ich auch von Goethes *West-östlichem Divan* beeinflusst, was sich nicht nur in der Vereinigung westlicher und der östlicher Formvorstellungen zeigt. Der Einfluß war bei der Instrumentierung gegenwärtig (sowohl die Geige als auch das Hackbrett gibt es in der westlichen wie der östlichen Volksmusik), bei der Wahl der Themen (das jiddische Lied bzw. das aus den Appalachen) und dem Bedürfnis, in musikalischen Symbolen den Gedanken an einen weltweit offenen Umgang mit Konflikten auszudrücken: Das wirkliche Leben sollte den Gang der Dinge bestimmen, und man sollte nicht versuchen, es in vorgefertigte Modelle zu pressen.

Frederic Rzewski, Mai 1990
Deutsche Übertragung: Red.

LOU HARRISON: Varied Trio

Während der American Music Week 1986 hatten Bill Colvig und ich das Glück, David Abel, Julie Steinberg und William Winant auf einer Tournee begleiten zu können. Als Komponist war ich voller Bewunderung für die Art und Weise, wie unsere Freunde meine Musik interpretierten, und wir verbrachten eine schöne Zeit miteinander. Julie zögerte nicht, den Afrikaner Mbira in unseren Kreis aufzunehmen; David spielte mit Akkuratess und Eleganz Intervalle, die üblicherweise nicht erwartet werden; und Willie, der Experte am Schlagzeug, entschied sich für die zweite Alternative in einem Satz aus einem Werk Henry Cowells, in dem zwischen Porzellan- und Metallschüsseln zu wählen ist. Aus diesem Grunde habe ich den zweiten Satz dieses Stücks als eine Art Ersatzbefriedigung für ein Set Porzellanschüsseln geschrieben. Ich bin nicht Henry Cowell, aber ich werde Willie Porzellanschüsseln spielen hören. Nicht lang vor der Uraufführung von *Trio* im vergangenen Mai bemerkten Billie und ich in einem Schaufenster mit Küchengeräten ein Set Backformen, und wir sagten gleichzeitig: *Das sind Instrumente*. Also besorgten wir uns ein Set, das im letzten Tanz dieses Werks eingesetzt wird. Julie stimmte meiner Idee von einem zu den Glocken von Billies erstem Werk *Gamelan* gespielten Tafelklavier zu, und so habe ich für sie Teile geschrieben, in denen das Tafelklavier als Ensembleinstrument verwendet wird. Für David und Julie habe ich eine expressive *Rhapsodie*, die im dritten Satz *Fleny* vorkommt, und das *Rondeau* zu Ehren des großen französischen Malers Fragonard, ausgeschmückt und geschrieben.

Lou Harrison

Uraufführungen Elektroakustischer Musik

LUTZ GLANDIEN

»die abgestürzt sind« (UA*)

PATRICK KOSK

Der Raum Traum (der Najade) (UA)

ROBIN MINARD

Expansion (UA)

* * *

YUN-KYUNG LEE

TAE (UA*)

UNSUK CHIN

Allegro ma non troppo (UA)

TAMAS UNGVARY / PETER LUNDÉN

Sentograffito-2 (UA)

Edwin Kaliga, Robyn Schulkowsky, Dirk Wucherpennig (Schlagzeug)
Tamas Ungvary / Peter Lundén (Performer)

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

LUTZ GLANDIEN: »die abgestürzt sind« (1993, UA)

für zwei Schlagzeuger und Tonband

Alles ließ sich so gut an, klappte vorzüglich. Phantastische Simulationen klangen seit Wochen durch das Arbeitszimmer. Der Nadeldrucker rattete friedlich — Seite für Seite der fertigen Komposition druckend. Es war nur noch Teetrinken und Warten angesagt und morgen die erste Probe.

Der Drucker war bei Seite 12, da passierte das Unfaßbare. Abstürze war ich ja gewohnt, fast täglich ereilen sie den COMPUTER-Schaffenden. Doch dieser Crash sollte alle bisherigen in den Schatten stellen. Nichts ging mehr? Weit gefehlt: der Bildschirm brannte lichterloh, endlose Funkenketten prasselten über die Tastatur. Der Key, der *cubaseachsowichtige*, knallte durch die Nebenwand in Nachbars Wohnung und landete im Aquarium. Nach Stunden endlich hatte ich die Situation unter Kontrolle. Ein ängstlicher Blick auf den Drucker, der wie durch ein Wunder die Katastrophe überlebt hatte. Der Ausdruck endete auf Seite 12. Und morgen die erste Probe.

Das Werk ist eine **Auftrags**komposition der Inventionen '94

Lutz Glandien

PATRICK KOSK: Der Raum Traum (der Najade) (1992/93, UA)

Der Titel soll nicht programmatisch aufgefaßt werden, vielmehr verweist er auf meine gespaltene Auffassung gegenüber den möglichen Bedeutungen des Stückes. Der *Raum Traum* ist ein Jetzt, besteht aus den Oberflächen, der Rückkehr und dem Verlassen beim Gleiten und Ausrutschen durch verschiedene Räume in verschiedenen Zeiten. Reiben an einem und Schlagen gegen einen nahezu leeren Jerry-Benzinkanister macht den überwiegenden Teil des Klangmaterials aus. Der *Raum Traum* ist Folkmar Hein gewidmet, der mir während meiner Arbeit an der TU hilfreich zur Seite stand. Danke für die schöne Zeit in Berlin als DAAD-Stipendiat. Dank auch den Mitgliedern der Noch-Musik, ohne die meine Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Patrick Kosk

ROBIN MINARD: Expansion (1994, UA)

für Schlagzeug und Tonband

Expansion ist ein Auftragswerk Folkmar Heins anlässlich seines 50. Geburtstages. Da ich schon früher Spektralanalysen von Klängen verwendet habe, um daraus für meine Kompositionen das musikalische Material und die Form zu entwickeln, schien es mir passend, eine Aufnahme seines Namen zu verwenden, um daraus das Material für diese Auftragskomposition zu gewinnen. Unterschiedliche Versionen sind aufgenommen, graphisch dargestellt und untersucht worden. Eine ganz normal gesprochene Fassung diente dann als Modell der musikalischen Form. Diese etwa zweieinhalb Sekunden bildeten nach der Übertragung auf die Zeitskala von rund 12 Minuten den groben Umriss der Form. Aus anderen, langsam und artikuliert gesprochenen Fassungen entstand weiteres Material. Für die weitere Bearbeitung habe ich kleine Programme geschrieben, die es erlauben, Daten aus dem Additive Synthesis Package direkt zur Steuerung bei der Manipulation gesampelter Klänge einzusetzen (durch CMusic-Partituren).

Rein musikalisch ist *Expansion* eine Art »Fantasie« über ein gegebenes Thema. Musikalische Gesten entstanden aus verschiedenen graphischen Darstellungen sowohl durch Computerprogramme als auch frei Hand. Die Schlaginstrumente sind dem Klang des Textes gemäß gruppiert, ihre Einsätze sind durch die Zeitstruktur der Großform bestimmt.

Das Werk entstand im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin auf einem Micro-VAX 3600-Computer unter Verwendung von CARL/CMusic-Software und wurde auf einem Macintosh mit Pro Tools überarbeitet. Die Spektralanalysen, auf denen die Musik gründet, sind auf dem VAX-Computer mittels des *Additive Synthesis Package (ASP)* durchgeführt und sichtbar gemacht worden. Das ASP wurde von Bernhard Feiten konzipiert und von Feiten/Becker/Heimbächer an der TU entwickelt und realisiert.

Robin Minard

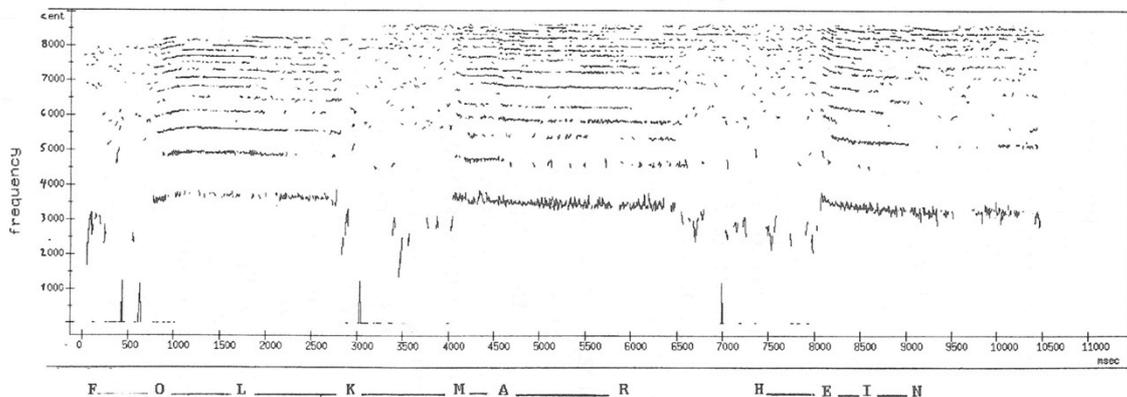
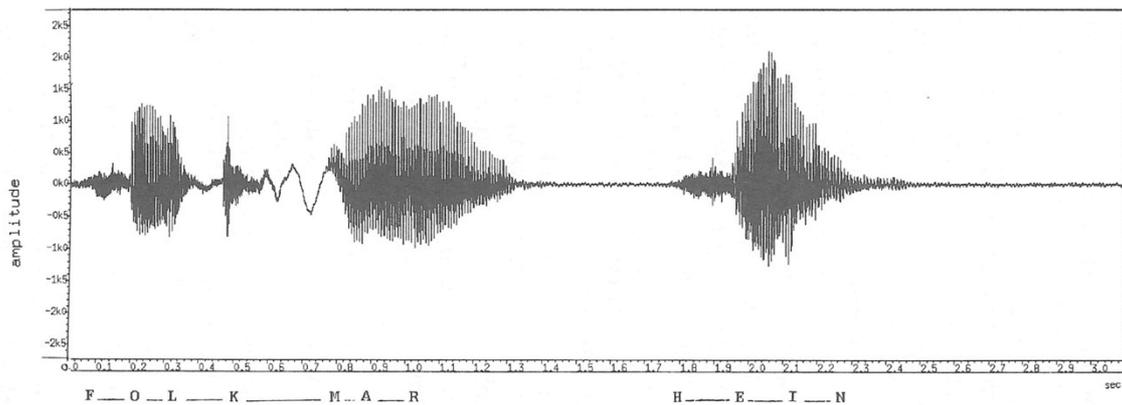


Diagramme:

1. Amplituden-Graph. *Folkmar Hein*, normal gesprochen; Dauer ca. zweieinhalb Sekunden
2. Frequenz-Graph. *Folkmar Hein*, langsam und artikuliert gesprochen; Dauer ca. zehneinhalb Sekunden

YUN-KYUNG LEE: TAE (UA)

für Schlagzeug, Live-Elektronik, Tonband und Diaprojektion

Mit der Idee beginnt ein Kreislauf:

Idee / Substanz der Idee / Kern der Substanz / Zyklus des Kerns

und daraus folgend

die zirkulierende Idee / Substanz der zirkulierenden Idee / Kern der Substanz / Zyklus des Kerns

An dieser Stelle wende ich mich dem »Kern des Zyklus« zu. Der Titel *TAE* bedeutet wörtlich »Nabelschnur mit Plazenta« und wird als Allegorie des Ursprungs gebraucht, des Kerns des Zyklus.

In allen Kulturen waren Schlaginstrumente ebenso ursprüngliche Ausdrucksmittel wie die menschliche Stimme und wurden wie diese in der Musik, bei der Arbeit und zur Verständigung eingesetzt. Nicht nur mit speziellen Instrumenten wurden solche Klänge erzeugt, sondern sie entstanden auch bei der täglichen Arbeit und entwickelten sich zu musikalischen Formen.

Der Grundeinfall zu diesem Stück stammt von einem alten koreanischen Verfahren, Kleidung zu bearbeiten: auf einen Steinblock gespanntes Leinen wird gleichzeitig von zwei Handwerkern mit Stöcken weichgeschlagen. Dadurch entstehen verschiedene Klänge, die sich zu interessanten Kombinationen rhythmischer Strukturen fügen. Ich unterscheide zwischen der konkreten und der abstrakten Ebene des Klanggeschehens. Diese nähert sich jener in der Zeit an, und jene dieser im Raum. Aus der Bewegung dieser Ebenen zueinander entwickelt sich die Essenz von *TAE*.

Bei den Diapositiven zu *TAE* arbeitete ich mit dem Photographen Giacomo Oteri zusammen. Das Tonband entstand im Elektronischen Studio der TU Berlin.

Yun-Kyung Lee

Das Werk ist als **Auftrag**sarbeit der Inventionen '94 entstanden.

UNSUK CHIN: Allegro ma non troppo (UA)

für Tonband

Das Stück *Allegro ma non troppo* wurde im Winter 1993/94 im Elektronischen Studio der Technischen Universität für die INVENTIONEN '94 im Auftrag von Folkmar Hein zu seinem fünfzigsten Geburtstag komponiert.

Die Ausgangsmaterialien waren Klänge von Papier und diversen Schlaginstrumenten, die von dem Schlagzeuger Kyung-Soo Kim gespielt wurden. Die weitere Bearbeitung erfolgte mit Programmen wie *Sound Designer* und *Soundhack*, die zeitliche Organisation erfolgte mit *Pro Tools*. Wo die graphische Benutzeroberfläche von *Pro Tools* zu einengend war, wurde auf die Musiksprache *Csound* zurückgegriffen. Die Programmierung besorgte Thomas Seelig.

UnsuK Chin

TAMAS UNGVARY/PETER LUNDÉN: Sentograffito-2 (UA)

...in some case the only way to determine answers is by testing (W. Burton)

Sentograffito-2 ist die zweite Arbeit einer geplanten Serie von Kompositionen für Live-Elektronik. In diesem Stück suchen wir nach dem »Geist« der Musik für Schlagzeug.

Live-Elektronik gibt uns die Chance zur Integration von interaktiven Echtzeit-Improvisationen, Klangverbreitung und genau vorgeschriebenen Nicht-Echtzeit-Kompositionen (der Terminus »vorschreibend« definiert eine Notationsmethode, die die Neu-Erschaffung des Stückes bei der Aufführung ermöglicht).

Wir vereinen Klangstrukturen (da das Wort »Musik« mehr oder minder von subjektiver Bedeutung ist, verwenden wir den Ausdruck »Klangstrukturen« als Synonym

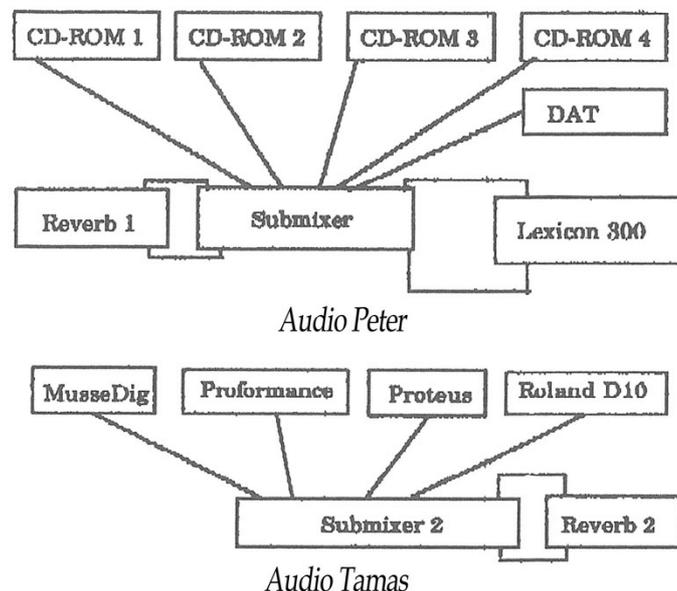
für organisierte Töne), die im voraus durch Improvisation und spontane Manipulationen am Material geformt wurden.

Die Termini »Formen von Strukturen« und »Manipulation von Material« beziehen sich auf grundlegende Funktionen des kompositorischen Prozesses, auf die Steuerung der Form und des Zusammenhangs und auf die Kompositionsverfahren, durch die die Beziehung zum Ausgangsmaterial (z. B. Klängen oder Bewegungen) gestaltet und verändert wird.

Sentograffito-2 folgt im Grunde dem Sonatensatz-Schema. Es basiert auf den Vorarbeiten der Kineto-Auditory Communication Research Group (KACOR) am Königlichen Institut für Technologie in Stockholm.

Technische Anmerkungen

Die beigefügte Skizze zeigt einen schematischen Überblick der verwendeten Hardware und ihrer Vernetzung. An ihm erkennt man die Verbindungen der Hauptklangquellen:



- die durch den Sentographen gesteuerten Synthesizer;
- der MusseDig-Synthesizer zur Gesangssynthese mit einem IBM PC, ebenfalls vom Sentographen gesteuert;
- vorgegebene Klangstrukturen (wie z. B. digitale Klangdateien) werden von einer CD-ROM eingespielt und mit Klangprozessoren verarbeitet, die wiederum von einem anderen Sentographen gesteuert werden.

Die Steuerungsbefehle werden von MAX-Programmen gesammelt, verarbeitet und ausgegeben, wobei jeder der beiden Macintoshs mit seinem eigenen MAX-Programm arbeitet. MAX ist eine graphische Programmierumgebung für Echtzeit-Datenverarbeitung.

Der Sentograph spielt also eine entscheidende Rolle im Kompositionsprozeß. Aber was ist denn nun eigentlich ein Sentograph? Es ist ein Eingabegerät, das dreidimensionale Fingerbewegungen mit Hilfe von Berührungssensoren erfaßt. Der Sentograph kann alle Parameter steuern: Amplitude, Tonhöhe, Tondichte und jene Parameter, die Klangfarbe und -qualität. Er wurde zum ersten Mal in Tamas Ungvarys *Istenem, Uram!* eingesetzt.

Sentograffito-2 ist Folkmar Hein gewidmet.

JENS HEDMAN

Respirit (UA*)

MIKLOS MAROS

Picchiettato per strumenti a percussione

SVEN-DAVID SANDSTRÖM

Drums

* * *

ADRIANA HÖLSZKY

Karawane. Reflexionen über den Wanderklang

The Kroumata Ensemble

Roger Bergström, Ingvar Hallgren, Anders Holdar,
Leif Karlsson, Anders Loguin, Johan Silvmark (Schlagzeug)

Robyn Schulkowsky Percussion Project

Stefan Froleyks, Josef Hirzberger, Günter Meinhart,
Horst Günther Schenk, Robyn Schulkowsky, Ulrich Spieß

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

MIKLOS MAROS: *Picchiettato* (1987)

Das Arsenal an Schlagzeuginstrumenten ist immens. Dazu gehören auch Instrumente, die nach gewöhnlicher Auffassung Geräusche liefern und nicht Töne. Die Spannweite zwischen Geräusch und Ton aber ist enorm. In *Picchiettato* verwende ich Geräusche, wie wir sie unbeabsichtigt zu Hause (zum Beispiel in der Küche) erzeugen, und konfrontiere sie mit harmonischen Strukturen. Um den abstrakten Charakter dieser Musik zu betonen, taufte ich das Stück *Picchiettato*, was »gepunktet« bedeutet, anspielend auf die visuelle Erscheinung der Notation. Das Stück wurde für Kroumata geschrieben.

Miklos Maros
Deutsche Übertragung: Red.

JENS HEDMAN: *Respirit* (UA*)

Seit Jahrtausenden werden Schlagzeuginstrumente in rituellen Zeremonien verwendet, in denen Menschen versuchen, eine Reise zu ihrem Selbst, dem Unterbewußtsein, zu unternehmen. Das Konzept des Rituals wird in der westlichen Welt, in der logisches Denken die höchste Wertschätzung genießt, verächtlich oder mit Angst betrachtet.

Rituelle Musik sollte als Mittel der Selbsterkenntnis anerkannt werden. Wir müssen die Elemente des Unterbewußtseins wie Phantasie, Träume und Gefühle ernst nehmen, um endlich begreifen zu können, wonach wir wirklich streben.

Respirit will den Kampf des Unterbewußtseins um Gehör verdeutlichen. Ebenso will *Respirit* Verbindungen zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein eröffnen.

Einige Teile von *Respirit* sind genau geplant und durchdacht, während andere intuitiv, spielerisch und durch Improvisation geschaffen wurden. Die Notation reicht von strenger Form, die volle Aufmerksamkeit und Konzentration erfordert, zu eher freien, improvisierenden Teilen.

Respirit entstand 1992–93 im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin, im EMS Stockholm und beim Schwedischen Rundfunk. Das Stück auf Band besteht vor allem aus Tönen verschiedener Schlagzeuginstrumente.

Ich bedanke mich bei den Mitgliedern des Kroumata Percussion Ensemble, bei Folkmar Hein, Marie Ivarsson und allen meinen Freunden für ihre Hilfe und Unterstützung.

Jens Hedman

SVEN DAVID SANDSTRÖM: *Drums* (1980) für Schlagzeug

Drums ist ein Stück für vier Trommler und einen Paukisten. Die Kombination der Instrumente hat nicht unterschiedliche Klangfarben, sondern die größtmögliche musikalische Intensität als Ziel. Die Musik beginnt unsicher, vorsichtig ihren Weg ertastend, ohne Ordnung und Rhythmus. Bald zeigt sich, daß die Pauke versucht, die Trommeln in ihre Gefolgschaft zu zwingen. Zunächst bleiben ihre Attacken gegen die unbekümmert drauflos spielenden Trommeln freundlich. Eine nach der anderen greift das Motiv der Pauke auf, um es voller Erwartung auszuprobieren. Daraus wird ein »Folge dem Führer!« von wachsender Gewalt und Brutalität. Das Spiel gleicht sich mehr und

mehr an, wird sich immer ähnlicher. Schließlich hat die Pauke ihr Ziel erreicht, sich die Trommeln unterzuordnen — sie sind ihre blinden und gehorsamen Anhänger geworden. Die Musik wird dichter: Akzente kommen zur Deckung, und für einen Augenblick herrscht absoluter Gleichklang. Aber nun, auf dem Höhepunkt der Macht, verliert die Pauke ihr Interesse. Sie verschwindet in einer vernichtenden Schlacht, mit einer Triolenbewegung, die zu einem *fffff*-Fortissimo hinführt. Eine Trommel nach der anderen verliert den Rhythmus; die Musik zerfällt wieder.

Deutsche Übertragung: Red.

ADRIANA HÖLSZKY: Karawane (1989/90) Reflexionen über den Wanderklang für 12 Schlagzeuger

Die *Karawane als auskomponierte Wildnis* möchte zugleich spürbar machen: Traum und Realität, Hörbares und Unhörbares, Trennung und Bindung, Ferne und Nähe.

Solange die *Karawane* geschlossen und konsequent auf dem Weg ist, existiert sie unverwechselbar als solche. Sie verläßt eine Landschaft und zieht ins Unbekannte.

Wie die Äste eines Raumes verhalten sich die Glieder der *Karawane*: selbständig und zugleich miteinander zu einem Ganzen verwachsen. Dies bedeutet kompositorisch, daß der Klangimpuls unhaltbar im Raum wandert, wie ein Strom, dessen Geschwindigkeit auskomponiert ist.

Die in Bahnen kreisenden Signale erfahren ihre Farbänderungen als Temperaturänderungen oder als Verbrennungsprozesse.

Die räumliche Bewegung der Klangimpulse weist nur auf einen Aspekt hin. Es gibt aber auch Wanderungen, die durch virtuelle Flexibilität und Disponibilität der Kraftfelder entstanden sind. Das Lockermachen von Energien bedeutet eine Lebensnotwendigkeit für den *Wanderklang*. In diesem Zustand gibt es den Drang, unendlich viele Kräfte frei zu machen, in Gang zu setzen und so die Deutungsmöglichkeiten der Klangsituationen niemals erschöpfen zu lassen. Das heißt, in beiden Richtungen vom Unendlichen angezogen zu sein: nach innen und nach außen. Der *Wanderklang* besitzt also zwei Bewegungsmöglichkeiten, die zueinander gehören: nach innen Richtung Schweigen und nach außen Richtung Wort. Eine Bewegung, die so weit ins Innere gedrungen ist, daß sie nicht mehr als Bewegung wahrgenommen wird, bedeutet nicht, daß es sie nicht mehr gibt, sondern sie entrinnt unserer Perzeption, wir empfinden sie als Stillstand. Der Klang erträgt jedoch keine Art von Stillstand, denn er erfährt immer eine innere Bewegung. Er ist wie eine sich fortbewegende *Karawane* ständig unterwegs.

Adriana Hölszky

4. 2. 1994
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

Wiederholung:
5. 2. 1994
22.00 Uhr

ROBERTO PACI DALÒ

Auroras (UA)

Opera. Teatro dell'ascoltò

Katalin Gyenis, David Moss (Stimme)
Claudio Jacomucci (Akkordeon), Stefano Scodanibbio (Kontrabaß)
Isabella Bordoni, ~~Barbara Seifert~~, Heiko Senst (Darsteller)

Eine Koproduktion von INVENTIONEN ' 94, Giardini Pensili Rimini in Zusammenarbeit
mit dem Hebbel-Theater Berlin

ROBERTO PACI DALÒ: AURORAS (UA)

Opera. Teatro dell'ascolto

Musik von Roberto Paci Dalò

Libretto von Isabella Bordoni

Inszenierung: Isabella Bordoni / Roberto Paci Dalò

Künstlerische Mitarbeit: Marold Langer-Philippsen

Bühne und Kostüme: Alessandro Moruzzi

Lichtdesign: Hans Wiedemann

Sound Environment / Live Electronics / Klangregie:

Roberto Paci Dalò

Mitarbeit: Matthias Kirschke

Mit: Katalin Gyenis, David Moss (Stimme)

Claudio Jacomucci (Akkordeon); Stefano Scodanibbio (Kontrabaß)

Isabella Bordoni, Barbara Seifert, Heiko Senst (Darsteller)

Bühnenassistentz: Hanna Zimmermann; Regiehospitalanz: Sabine Simon;

Videodokumentation: Lidio Berro / Fachhochschule Potsdam; Übersetzungen: Jutta Landwehr (Deutsch), Andrea Lerner (Englisch), Amelia Grünwald (Hebräisch), Sami Atallah (Arabisch);

SensorLab-Programmierung: Tom Demeyrer, Tobias Kunze, Roberto Paci Dalò.

Sound environment: Joan Jeanrenaud *Violoncello*; Roberto Paci Dalò *Präpariertes Klavier, Klarinette, Baßklarinette*; Straßenmusiker, aufgenommen in Berlin; arabische und hebräische Kinderstimmen aus Berlin; Irene Auroras Stimme.

AURORAS, ein Fernsehfilm, produziert von der Fachhochschule Potsdam und Giardini Pensili.

AURORAS, ein Radiostück, koproduziert vom Sender Freies Berlin und Giardini Pensili.

Unterstützt von:

RAI Radiouno Audiobox, RAI Radiotre Rom; ORF Kunstradio Wien,

SFB Berlin, STEIM Foundation Amsterdam

Dank an: Tom Demeyrer und Nicolas Collins, STEIM Foundation Amsterdam; Folkmar Hein, TU Berlin; Roland Frank; Tobias Kunze; Prof. Walter Dalowitz; Petra Peters; Patrizio Esposito; Manfred Mixner, SFB; Svetlana und Igor Kopystianski; Yufen Qin und Jinshi Zhu; Shlomo Harush und Bella Roit, *_Gita_* Kinderensemble der Jüdischen Gemeinde zu Berlin; Joel Rubin und Rita Ottens; Giuseppe Veltri; Maria Magdalena Schwaegermann und Susanne Görres, Hebbel-Theater

Besonderen Dank an: Ingrid Beirer, Hans-Peter Kuhn

Eine Koproduktion von

INVENTIONEN *_94*, Giardini Pensili Rimini

In Zusammenarbeit mit dem Hebbel-Theater Berlin

AURORAS ist eine Oper, die das Melodram auf seine ursprüngliche Idee, die fabulistische Dimension zurückführt. Es handelt sich um eine Fabel, eine erzählende Geschichte. Wie sich Rabbi Nahmann aus Breslau entschließt, seine geschriebenen Werke ins Feuer zu werfen, um dann von Königen, Prinzessinnen, Bettlern Dämonen, Weisen und Narren bevölkerte Geschichten zu erzählen. Geschichten, die bereits alle Fragen enthalten, die die Menschen bewegen und auf die Suche treiben. Je intimer und persönlicher die Gedanken sind, desto mehr sind sie Ausdruck universeller und zeitloser Vorstellungen von Geburt, Liebe, Tod.

Der Körper — partial und vergänglich — als Instrument der Erkenntnis. (Die Philosophie ist ohne den Körper unvollständig. Die Erfahrung nicht durchlebt.)

Der Erinnerung zuhören - gemäß einem Verfahren der Reduzierung anstelle von Anhäufung - um eine Annäherung an die Stille zu erreichen.

An der Erzählung beteiligen sich die Figuren, die sowohl Instrumente als auch Stimmen sind. Die Sänger an sich sind Beschwörung der traditionellen Opernsänger. Intime Reflexion über das Erinnern. Übung und Disziplin des Hörens.

AURORAS wo der Körper sich als unvollendeter Mechanismus offenbart. Hier ist er, der Körper, in gegensätzlichen Ausmaßen, zeitgleich mit dem Gedanken und weit von ihm entfernt. Körperlos und unglaublich, flüchtig zwischen seinen Altern. Der Körper von Aurora B.: die Jugend und die Visionen. Der beschworene Körper, sie, die reiner Klang ist.

AURORAS ätherische Protagonistin. Aurora B. die das Radio ist. Als eine assoziative und vergleichende Maschine. Ort der Konfrontation und der Möglichkeiten. Theater des Hörens das einzelne Zeichen über ihre dynamischen Beziehungen untereinander in Frage stellt.

AURORAS oder von der Kindheit. Von der Kindheit wird die ständige Beziehung zwischen Einfachheit und Komplexität betrachtet. In einem scheinbar einfachen und linearen Gewebe verbergen sich vielschichtige Überlagerungen. Die Wiederholungen sind nie gleich; das Ausgangsmaterial wird ständig umgeformt. AURORAS operiert auf verschiedensten Ebenen gleichzeitig und jede davon führt zu neuen Eröffnungen. Das Spiel der Überlagerungen erzeugt unvermittelt Komplexität, erlaubt aber gleichzeitig den Zugang zu den verschiedenen Ebenen der Oper.

Die Anhaltspunkte des Schreibens sind die Stimme, ihre Modulation und die unendliche Form. Kinderstimmen in verschiedenen Sprachen zählen, wiederholen Worte, singen kleine Melodien. Die Oper nimmt ihren Ausgang von der Redeweise, der Sprache der Lebensalter. Stimmen von Kindern und Alten gemeinsam. Als Grundlagenmaterial für die Erzeugung der gesamten akustischen Struktur der Oper werden einzelne Zellen isoliert.

Die Kindheit ist grausam und energisch. Es gibt in ihr keine Affektiertheiten, sondern vielmehr plötzliche und scheinbar unmotivierte Handlungs- und Stimmungswechsel.

AURORAS wo Instrumente und Stimmen im Sinne der Konvention »gebildeter« Musik verwendet werden. Organische Anordnung auf der Bühne. Quintessenz autoreferenziellen Musiktheaters auch in der Künstlichkeit der Sache und dem ungewöhnlichen Nebeneinander von Elementen. Aufgreifen der — lästigen Gemeinplätze des Melodramas. Kinderchöre — vom Band — auf Hebräisch und Arabisch. Sound-Environment mit von acht verschiedenen Punkten herkommenden Stimmen.

Live-Rundfunksignale, deutsche Theatertradition, »anormale« Stimmen aus verschiedenen Bereichen, Live-Elektronik zur Umformung und Verräumlichung des Klanges, Überlagerung verschiedener Alter/Stimmen, Verbindung ohne Verschmelzung zwischen Instrumental- und Vokalgruppen. Sprech-, Sing- und Erzählstimmen.

Hebräisch, Arabisch, Italienisch, Deutsch, Englisch, Ungarisch: die Sprache erzeugt

eine natürliche Polyphonie für Schauspieler, Musiker und Sänger.

Projektionsapparate. Unterschwellige Bilder und Klänge. Klang des Kinos. Kindheit der Sprache. Unsichtbare Projektionen.

AURORAS als unendliches Driften in den Zeitaltern.

Aurora B. lebt in der Bibliothek, von der sehr hohe Leitern ausgehen. Eine deckenlose Bibliothek, die über Epochen hinweg entstandene Klänge aufbewahrt.

Wo Aurora B. lebt, hört die Musik niemals auf. Im Zimmer nebenan und in dem dahinter und in dem dahinter und in dem dahinter und in dem dahinter ist immer Klang.

Alle Klänge, alle Stimmen durchdringen sich ohne Unterbrechung. Ohne Anfang und Ende, erreicht man AURORAS von jedem beliebigen Punkt aus. Das Fenster, das sich auf die Klänge der Welt weit öffnet.

Aurora B. wendet sich ab und die ganze Stadt ruht in sich.

Roberto Paci Dalò

ROBERTO PACI DALÒ: Auroras

Libretto von Isabella Bordoni

Ciò che dura è l'attesa. Questa attesa è un amore. Questo amore è più forte di noi.

Mise da parte per sempre la sua precaria bontà, se io voglio che quel calice si rompa si rompe sai!
Voglio che si rompa che si rompa si rompa rompa SCRASCH
specchio specchio delle mie brame chi era l'immortale del reame?

Ora che lo specchio non c'è più, immortale sei diventato tu.

che freddo è freddo freddo io ho freeddo che freeddo non hai freddo anche tu?

Sie lacht vergnüglich, hat einen Meteor in den Haaren, lacht über den Schlaf, wenn er langsam über sie kommt und sie hat nurmehr einen Flügelschlag und lacht über den neuen Sturm wenn es im Haus gerade so etwas kühler ist und es einem gut-gut geht, lacht über den Bären über den Wolf über das Kopfkissen über den Umhang mittendrin und über die Decke auf ihr.

Der Schlaf ist einfach so gekommen, ohne Grund, hat letzte eßbare Worte gekaut während jemand sachte anklopfte. Der Himmel ist eine Sternenqual. Brille randvoll mit Melancholie zerstreut auf dem Nachttisch zurückgelassen.

Ich habe diesen animalischen Geruch nicht vergessen, die Erschöpfung der Geduld auf dem hellen Stoff.

Ciò che dura è l'attesa. Questa attesa è un amore. Questo amore è più forte di noi.

the milk ambulance arrived too early as always, just in time to stop the sequence of the little man who was waving his arms around at regular intervals in the middle of the street, in the over lasting sun of mid-October. Open closed open closed eight six four two the night came just like that, for no reason, surprising the little man on his green stretcher (you are stealing my memories do you know?) green little elephants on a white ground, books piled up book covers open notebooks on a turntable, refrigerated counter, the smell before of the school, outside house light early afternoon.

I would like to sleep for a long time.

The light came just like that, for no reason, but not the light of an any day, rather luminous plateau over green overall, the glittering sun of festive December on breasts overloaded with milk, ode to

providence written with a charcoal on the little crib.

Deplorable dramatization of dizziness, little hysterical boy good for nothing tears off pyjamas buttons you've stolen my memories do you know that? The face half-European half-Asian sweats between the pupils of an acrid odor.

I would like to look at you for a long time.

Adolescent bones, the drama seems forever inevitable.

Historiography of love violent, of love sacred, of love profane.

Vacuum spinning stool accompanies whirls of thoughts.

The film of innocence and mediocre holiness, sacred-heart-mad.

The wind arrived just like that, for no reason, surprised the little man in shirt-sleeves, miniscule tattooing round trip 2nd class in the inner fold of the left arm.

The thirteenth year elapsed with the spade in his hand, he was shifting around piles of sand on the shore, not a word not a smile.

אין און אונטן
אין אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן
אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

אין אונטן אונטן אונטן אונטן

DICH/knappe Frau, die du dich hastig betrübst und dich hastig abhaspelst und dich ständig verwickelst, kann ich dich fragen, wann wann wiiiiird?

Wann-wann wird-die Schweißtücher verloren-in die Augen zurückkehren der

Blick ?

Ich erwarte die Monsune aus Übersee, ich erwarte das Zurückweichen des Meeres, das
Näherkommen des Festlandes,
wie siehst du aus
wie siehst du aus wie siehst du aus du he he du, du,
wie siehst du aus in deinem Haus – befreie alle – wer befreit alle?
Lips. Hiperlips. Calipso, die Feuer des Biwaks sehe ich nicht! Ich muß viel weiter schauen, bis
wohin?
Der meylech hot gehat a malke, di malke hot gehat a vayngortn, der vayngortn hot gehat a boym,
lyulinke mayn kind.

Il calice barcollava e stava per cadere, disse »Il calice barcolla e sta per cadere«.
Alla luce dei bengala il corpo È bastonato dalla luce — dalla luce — dalla luce.
I bambini della pace
i bambini della guerra
Dormono sul fianco destro / prendono aria sul cuore.
Dormono con le spalle al muro / dormono arrampicati.
Dormono arrampicati gli esseri di quella specie.

Dorme sul gran rimpianto
dorme arrampicato
dorme sull'altopiano l'angelo di quella specie.

Ruotano su un piede solo gli esseri di quella specie
fanno mulinelli nell'aria / toccano terra con le ciglia.
Prendono aria sul cuore / hanno una forza senza eguali.

	: Geschleudert in die Luft in Bewegung ließest du in der Luft eine Bewegung. :	
	: Lanciata nell'aria in movimento hai lasciato nell'aria un movimento. :	
	: Hurlled into the air in movement you left a movement in the air. :	

Ich möchte ein Umhang werden, möchte Kalkmuschel werden und Wasser und Strömung,
Kieselgehäuse und bestäubender Wind, das Gras in den Mauern —
Col turno di notte una nuova combustione.
Die Zeit berührt die Schande.
Erster Mann – zweiter Mann – dritter Mann
welche Einsamkeit, welche Einsamkeit hat uns überrascht,
Primadonna/Superstar der Liebe und der rauhen Rinde welche Einsamkeit, welche Einsamkeit hat
uns überrascht
als wir Väter waren, Mütter waren?

Es war die Nacht, in der sie den Truthahn ermordeten: das Feuer streute ringsum Klingen aus,
Visionen.
Männer mit Schleudern kamen vorbei, ihre schlaun Steine haben ein Zischen in die Luft

gemeißelt, es ist in die Luft eine Atemnot eingemeißelt, die den Wind in Wellen auf dem Meer verwandelt und die Gedanken im Kopf kräuselt –

An der Grenze der Zeit, die ihnen zugestanden, von uns geteilt,
die vorbei geht, die bleibt.

(Bleib!)

es ist –vielleicht– die Zeit, die verwandelt, ooodeeeeer iiiist iiiin der Zeit, der Schrei des Raubvogels, ... Bach, Klang ...

Ho pianto di un pianto che ammazza e inaffia favole insolite, ingloriosi finali / veramente così vicina a morire non sai quanto vada cercando le mie origini!

Per un istante ancora oltre la proibizione, su un suolo più duro del rimpianto, in un tempo più lungo della narrazione, veramente così sola ed unica varco le tombe e gli astanti.

Der meylech hot gehat a malke, di malke hot gehat a vayngortn, der vayngortn hot gehat a boym, lyulinke mayn kind.

Da vecchi giullari da altri dei ti raggiunga ancora una bugia
sino allo smentirsi degli echi, sino alla sincope degli accenti.

Io, sono la frase senza testo io, mi spalmerò sul tuo dorso con la dolcezza di un miele.

Si scardinano le idee dai pallori della sera, è notte ampia ormai, come una gonna di flanella vorrei che fosse calda e addormentarmi...al risveglio ti chiederò chi sei – chi sarai?

richiami rituali dell'ombra vorrei sì certamentevorrei possedere.

(ed io qui, e tu, forse non sei trafitto – incantato – dalla tua scheggia di tempo?)

Con baccano la macchina del pensiero non si arrende ma perde colpi.

Ich habe ein Weinen geweint, das tötet und ungewöhnliche Märchen begießt, unrühmliche Enden / wahrhaftig so nah am Sterben hast du keine Ahnung wie sehr ich auf der Suche nach meinen Wurzeln bin!

Für einen Augenblick noch jenseits des Verbotes, auf einem Boden härter als Bedauern, in einer Zeit, länger als Erzählung, wahrhaftig so einsam und einzigartig überschreite ich die Gräber und Dabeistehenden.

Von betagten Gauklern und von anderen Göttern erreiche ich dich noch eine Lüge bis zum Sich-Widersprechen der Echos, bis zur Synkope der Akzente.

Ich, ich bin der Satz ohne Wortlaut, ich, ich werde mich auf deinen Rücken streichen mit der Süße des Honigs.

Die Ideen reißen sich los von der Abendblässe, es ist bereits ausgedehnte Nacht, wie ein Flanellrock wünschte ich daß sie warm sei und einschlafen ... beim Aufwachen werde ich dich fragen, wer bist du – wer wirst du sein?

rituelle Verlockung der Dunkelheit möchte ich, ja sicherlich, möchte ich besitzen.

(und ich hier, und du, solltest du etwa nicht durchbohrt sein – verzaubert – von deinem Splitter Zeit?)

Kaum angedeutet und schon nimmt man im Dunkelgrün der Klänge den Geruch wahr und ein bißchen beißt er – ein bißchen beruhigt er sich und ist Gedanke und genug.

Time touches the indecency.

First man – second man – third man

what solitude, what solitude has struck,

Primadonna / superstar of love and of bark what solitude, what

solitude has struck us.

entlang der Allee die in die Ebene führt kann man Sternschnuppen

sehen

wenn

jede

ein Wunsch

ist

wünscht jemand heute Nacht einzuschlummern und in der Gefühllosigkeit auszuharren

ohne Vorhaben oder Gestalt

Time touches the indecency.

Siehst du?

siehst du, wie hintereinander die Birken zittern?

was für Träume hast du, wenn du die Augen schließt und nicht stirbst?

wenn die Beine nachgeben und das Herz brennt. Und schon sind wir im Durcheinander unserer
Atem wie Regen Schirm nasse Erde auf der die Schrift ununterbrochen entlangfließt lange
liebkosend. schmerzlich. gefesselt.

Aber du – weißt du das? – du bist schon dort gewesen: im Haus der unermesslichen Zeit zwischen
Wänden aus Graphit und Kohle auf der vom Licht geschnittenen Tafel um die Doktrin des Sehens
zu lernen,

so wie,

so wie,

so wie,

zwischen der Knochen der Hand und dem Rätsel der Dinge.

Time touches the indecency.

Legte seine vorläufige Güte für immer ab, wenn ich will, daß dieser Kelch zerbricht, zerbricht er,
weißt du! Ich will, daß er zerbricht zerbricht zerbricht KLIRR

Spieglein, Spieglein an der Wand, wer war der Unsterbliche im Land? Jetzt wo der Spiegel nicht
mehr ist, unsterblich du geworden bist.

So kalt ist es kalt kalt ist mir kaaaalt so kaaaalt ist dir nicht auch kalt?

Queste tue mani che conducono a braccia lievi, che descrivono nell'aria la circonferenza della fatica,
premono dall'interno, si appoggiano nel punto esatto, tu dall'ombra vieni, dalla tana d'oro e
d'ombra vieni, vieni!

il tuo tempo non ha eguali.

Ich möchte dich lange ansehen.
 Jugendliche Knochen, das Drama scheint immer unabwendbar.
 Historiographie der gewaltsamen Liebe, der heiligen Liebe, der profanen Liebe.
 Vakuum Drehhocker begleitet das Windrad der Gedanken.
 Der Film der Unschuld und der durchschnittlichen Heiligkeit, heiliges-Herz-verrücktes.
 Der Wind kam einfach so, ohne Grund, überraschte das hemdsärmelige Männlein, winzige
 Tätowierung Hin-und Rückfahrt 2. Klasse in der Einbuchtung des linken Armes.
 Das dreizehnte Jahr verging mit dem Spaten in seiner Hand, er schichtete Sandhaufen um auf dem
 Strand, nicht ein Wort, nicht ein Lächeln.
 Knabe gibt es hier nichts das Sinn hätte?
 Brust entblößt, der Rücken auch, Hand auf der Brust, die andere in der rechten Tasche zerbröckelt
 geklaute Erdnüsse. am Kartenschalter
 Die andere in der rechten Tasche drückt einen dreiköpfigen Drachen getötet mit einem Wurfspieß
 hinter dem Eingang des Rummelplatzes.
 Die Augen öffnen sich auf einem grünen Durchgangsflur in den Augen der ersten
 Krankenschwester eine Schicht Baumwollgemisch und fertig. Den kugelrunden Leib berühren
 seine Finger aus Versehen. Beweis des Lebendigseins.
 Der Nachmittag ist einfach so vergangen, ohne Grund, hat Farbstreifen hinterlassen auf
 Pyramiden aus Kies und Körpern von Glut ganz durchquert.
 Die andere Hand läßt einen Ball einige Meter über das Netz zurückprallen.
 Findet Zeigefinger auf kleiner brennender Kerze wieder. Photographisches Pose eines dankbaren
 Gesichts. Ich möchte lange ausharren.
 Kind mit schwar-zen schwar-zen Augen bin das ich?
 Im elften Vollmond des Jahres ruft der Schrei ein menschliches Opfer an sinnlos länger zu warten.

fu la notte che uccisero il tacchino: il fuoco sparse lame intorno, inganni della visione.
 Uomini con le fionde sono passati di qui, le loro scaltre pietre hanno inciso nell'aria un sibilo, c'è -
 nell'aria- scolpito un affanno, che trasforma il vento in onde sul mare e increspa i pensieri in capo...
 Al limite del tempo a loro consentito, da noi condiviso,
 passa, rimane.
 (Rimani!)
 è il tempo –forse– che trasforma, oooooèèèèèè neelll tempo, l'urlo del rapace, ...ruscello, suono–

Die Stadt stürzt auf den Bürgersteig. Beim siebenten Glockenschlag schimmliges Gefühl im Magen,
 Herzrhythmus beschleunigt.
 Sieht ihre Rücken sich in dunklen Gewändern entfernen, wie heiß es hier ist!
 Die Stadt stürzt auf den Bürgersteig alles hält solange es hält, sein Ellbogen stößt Flasche an die
 fällt die fällt die fällt die fällt
 das Warten ging einfach so vorbei, ohne Grund, überraschte das Männlein das kleiner – kleiner
 wurde filmte mit einem Lächeln die Hinrichtung des Muziks. Sein Rücken erschauderte.
 Jemand umarmt mit Vorsicht das kreolische Mädchen im Licht der Dämmerung.
 Alles ist bereits geschehen.
 Vom nächsten Tag an beginnt das Rückwärtszählen.
 Seinen Schuh wiedergefunden verloren im Steinbruch im ersten Licht des Morgengrauens.
 Die letzte Begegnung beginnt langsam, starker Kampfergeruch durchbohrt die Nasenlöcher.

Im Osthof der Schule die Röntgenaufnahmen der Zugehörigkeit in erbarmungslosen Kinderspielen.

Darf ich hierbleiben?

Dicono l'urgenza le simmetrie della durata
non è vero che...?

Mit Riesenkrach gibt die Gedankenmaschine nicht auf sondern ermattet langsam.

Mit der Nachtschicht eine neue Verbrennung.

Das Männlein brennt langsam aber das ist nebensächlich.

Das Freudenfeuer der Erinnerung verstreut Funken überall hin kurze Lichtblitze können dort am besten lügen wo man am liebsten möchte, Stummfilm des Vergessens und des leichten Lebens.

Es weht eine flüchtige Anmut es ist eine Sünde einfach so wegzugehen. Sucht unbefangen den Saum des Lakens: kann seine Verlegenheit nicht leugnen aber erträgt diese Peinlichkeit.

Kid, is there nothing that makes sense here?

Chest bared just like the back anyway, one hand on the breast, the other in the right pocket crumbling peanuts stolen at the ticket-office.

The other in the right pocket squires a three-headed dragon killed by a javelin behind the entrance to Luna Park.

The eyes open onto a green passage way green in the eyes of the first nurse a layer of cheap cotton and that's it. Round belly propped up by mistake his finger. Proof of being alive.

The afternoon passed by like that, for no reason, left stripes of color on pyramids of gravel and boil body all the way through.

The other hand bounces a ball a few times over the net.

The index finger finds itself again on lighted little candle. Photo pose of grateful face. I would like to stay here for a long time.

Child with char-coal--char-coal eyes is that me?

In the eleventh full moon of the year the howl invokes a human sacrifice useless to wait any longer.

Es kreiselt der Held auf der Fensterbank, ein Prosit auf diese Gnade siehst du wie ihm Hundsrosen auf der Handfläche wachsen und Kränze mit Bleistift gezeichnet.

Und auf den Schenkeln

geschrieben die Sinfonie des raschen Abschieds, jetzt wo das Leben ihn anstrahlt,

ein Aufschrei ggggrrrrhhhhcccc trägt eingemeißelt seinen Gruß.

-è solo che eravamo distratti e si sbriciolano già le immagini al bruciare dell'evenienza ora che persa è la parola nel delirio di un sorriso.

Vedo la gente nei bar che cerca

disperatamente l'amore

Pur di trovarlo è disposta a riconoscerlo

in un frammento qualsiasi di sé.

Vedo la gente nei bar che appoggiata

alle parole fuga lo sguardo per incrociare

l'amore agognato.

Vedo la gente nei bar che non si decide
ad arrestare il pensare
sui Navigli cercando una figura smarrita.

Vedo la gente nei bar.

Viene venduta l'anima al nemico per riconoscere
una schiena confusa tra le altre.

Vedo la gente nei bar.

Mentre poetonzoli vergano frasi
versi incompresi ai più (sparsi attorno)
si agitano i fatti veri della vita presente.
Il vagare infinito nei bar della vita.

Vedo la gente nei bar
che cerca incessantemente
l'amore e sotto infinite forme
pur di trovarlo lo
immagina come
un'allegoria sbagliata.

Vedo la gente nei bar
che viaggia la notte ricoperta di brina.
Che cerca nella patina del passato.

L'immaginario erotico della preghiera
a un dio ricoperto di insulti
E gli occhi della santa nella sua
estasi cristiana di congiunzione a Gesù.

Aureola di smarrimento mentre vaga
la gente nei bar cercando il corpo
violato della vergine Maddalena
sotto forma di sangue nel cesso.

Piep piep machte sie mit einem halben Lächeln und preßte zwei halbgeschlossene Lider zwischen den Lippen, piep piep und war dort ganz zusammengekauert, des Daseins schuldig, ein betroffenes Etwas hoppla mit einem Sprung ist sie von der Mauer herunter um sich mit ihren Händen zu unterhalten und. Piep piep verstellt sie sich die Angst schnürt die Kehle zu das Atmen ist eine vergessene Übung ...

ab und zu denke daran daß man auch ...! Oh Mamma meine Mamma Mamma! lacht sie lacht HA HA HA lacht oh! Oh mein Kind mein Kind ... verlieren kann!

sie und die ganze Atmosphäre ringsum in einer gegenseitigen Mattigkeit.

ab und zu zersplittert sie

ab und zu verliert sie das Gleichgewicht. Jetzt rufe ich sie, jetzt sage ichs ihr. aber jetzt ist sie nicht mehr da, starr mitten auf dem Flur ist sie eine Maske aus Stein. Sie ist dort geboren, entbunden von der Königin des Ameisenhaufens, geboren auf der Schwelle aus einem Überfluß an Bestürzung.

Sie kennt ihn den Geruch der Ameise,
die Mühe
auf der Schwelle.

'Il calice barcollava e stava per cadere...'

Ab und zu zersplittert sie, ab und zu verliert sie das Gleichgewicht. Seit Jahrtausenden gähnt jeder Glockenschlag des Tagesendes ihr auf den Handgelenken, dehnt Daseinsspuren aus. Ohne das Gewicht zu vieler Wahrheiten schlägt sie die Hände in einfachere Worte ein, es sind Tropfen auf Alabasterzweigen, Transparenzen bodenloser Klingen, es sind Leben festgeklammert an Gesichtern.

L'omino brucia piano ma questo è un dettaglio.

Il falò dei ricordi semina scintille ovunque brevi lampi di luce fanno mentire meglio là dove più lo si vuole, film muto della dimenticanza e della vita lieve.

Soffia un garbino breve è un peccato andarsene così. Cerca con disinvoltura orlo lenzuola: non sa mentire il suo imbarazzo ma sopporta quell'indecenza.

La città crolla sul marciapiede. Al settimo rintocco di campane sensazione di muffa allo stomaco, ritmo cardiaco accelerato.

Li vede di schiena allontanarsi in abiti scuri, che caldo è qui !

La città crolla sul marciapiede tutto dura finché dura, suo gomito urta bottiglia che cade che cade che cade che cade

L'attesa passò così, senza motivo, sorprese l'omino farsi piccolo-piccolo filmare con un sorriso l'esecuzione del muzik. Sua schiena rabbrivisce. Qualcuno stringe con prudenza ragazza creola nella luce del crepuscolo.

Tutto è successo oramai.

Dal giorno dopo il conto comincia alla rovescia.

Ritrovata sua scarpa smarrita in pietraia alle prime luci dell'alba.

L'ultimo incontro comincia lento, forte odore di canfora perfora narici.

Nel cortile est della scuola la radiografia dell'appartenenza in spietati giochi infantili.

Posso stare qui?

In ale gasn vu men geyt hert zabostovkes, yinglekh, meydlekh, kind un keyt shmuesn fun pribovkes. Genung shoyn, brider, horeven, genung shoyn borgn, layen. Makht a zabostovke, lomir, brider, zikh bafrayen.

Nella strada un canarino

nella scarpa un sassolino

nel castello abbandonato una scala e una finestra,

un salone ed una festa,

nella casa ritrovata si risciacqua l'insalata,

si riscalda la minestra.

C'è un suono che si sente

che arriva da ponente

chi lo porta non lo sente

chi lo dice è ripetente

dimentica!

Der Kelch wankte und war im Begriff zu fallen, sagte »Der Kelch wankt und ist im Begriff zu fallen«.

Im Schein der bengalischen Feuer wird der Körper geprügelt vom Licht —vom Licht — vom Licht.

Die Kinder des Friedens

die Kinder des Krieges

Schlafen auf der rechten Seite / schöpfen Luft auf dem Herzen

Schlafen mit den Schultern zur Wand / schlafen festgeklammert.

Sie schlafen festgeklammert die Wesen dieser Art.

حلم الاف السنين على الصمت
 حلم الظلام العميق و حلم الفؤاد
 بين الاصابع و انحاء الرأس
 اتركوا العضم ... و هذا النهر
 اتركوا الابدية بعيداً عنه كما لمح الطرق التويم
 لله ... بين الوجود الى الممتنع
 حيث الطريق يرتلي خارج الجدران وينفتح
 الالتقاء محوي بداي ونظر حزين
 لكن ... أحداً وحيداً و محوّر

في لغوته ذلك الضل
 حمرته فوضاه و طمر
 كدلين و حيد للوجود
 شينوخه فحاجته
 وكل الوتة حوصناك
 في ذلك الماهذ الذي يبقا الصبر - فخره السماء
 المسبح التي حياتها : لفظ ندم ، لفظ خطيئة
 هنا لا يوجد مبالاة ضد ان العدم الندم ... والشكر
 فقط ... فقط ... حلم حزين اد بالاعرى انزعاج
 وكل الوتة حوصناك
 و ذلك هو ظلام مهاني ... جنود مهاني

اليوم لوت هذه النبان فيعرجها الجليل
 بينما احدصم نبي (لبيد يدره سراج العجن
 الاجساد حرميه من الميان ... حملت بسرعه بصدا
 كذبه الناس يحول العار الى فضيله
 ربما ... حقيقة ان لا فائدة لأي تصحيحه
 لله ... كلين بطاء اليوم !

طول الطريق المشجر
الذي يوهن للصل
نرى نجوم سما خطاه
إذا كانت كل واحدة منها .. اعني
طاني الحق ان اغنوهذا الليله
وسيد النوم والصحو المطون
نورن نبي وهدون سطل

Dimenticato!

Pranzo,

palazzo con sala da pranzo

: mai più ritrovato,

portone casa in campagna

portone della scuola

: mai più ritrovato,

dimentica!

Dimenticato!

Dove sei?

Mai più ritrovato!

Schläft auf dem großen Schmerz

schläft festgeklammert

schläft auf der Hochebene, der Engel dieser Art.

Alle 20 e 20 un improvviso balzo d'umore fa scalfare lenzuola e scivolare minestra dietro la porta.

Le gambe sono impazienti.

Sulla punta delle dita sento verdi tinte pareti cadere giù. Vorrei sorriderti a lungo, anzi no, solo ancora un pò.

Lei che lo sa,

Lei che lo sa,

Lei che lo sa, inarca la schiena è stanca.

Dopo i primi capitoli la storia ha un sapore vagamente familiare: lui b/n mezza stagione rincorre la canaglia fino al cuore della città zitto zitto riscatta col cuore in gola la chioma di lei al tavolo da poker.

Te lo ricordi? Te lo ricordi?

Um 20 Uhr 20 in einem plötzlichen Stimmungsabsturz den Laken Tritte versetzen und die Suppe rutscht hinter die Tür.

Die Beine sind ungeduldig.

Auf den Fingerspitzen spür ich die grünen Wände herabstürzen. Ich möchte dich lange anlächeln, nein, eigentlich nicht, nur noch ein wenig.

Sie die es weiß

Sie die es weiß

Sie die es weiß, streckt sich, ist erschöpft. Nach den ersten Kapiteln hat die Geschichte einen unbestimmt vertrauten Geschmack: er s/w zwischen den Jahreszeiten verfolgt den Schuft bis ans Herz der Stadt still–still mit dem Herzen im Hals kauft er ihr Haar frei am Pokertisch .

Weißt du das noch? Weißt du das noch?

A TE/ donna breve che ti addolori in fretta e ti dipani in fretta e ti

attorcigli sempre, posso chiudere quand'è

quand'è-è-è-è ?

quand'è quand'è che - smarriti i sudari - ritorna negli occhi lo

sguardo?

Aspetto i monsoni d'Oltreoceano, aspetto l'accorciarsi del mare, l'accostarsi di terre,

che aspetto hai tu

che aspetto hai tu che aspetto hai tu eh eh tu, tu,

che aspetto hai tu nella tua tana – libera tutti – libera chi?

Lips. Hiperlips. Calipso, i fuochi del bivacco non li vedo! Devo guardare più lontano, fino a dove?

Io vorrei farmi mantello, farmi conchiglia calcarea ed essere acqua e corrente, farmi guscio siliceo ed essere vento che impollina, essere l'erba dei muri–

Sie kreisen auf einem Fuß die Wesen dieser Gattung

machen Wirbel in der Luft / berühren die Erde mit den Wimpern.

Sie schöpfen Luft auf dem Herzen / haben eine Kraft ohne gleichen.

Il tempo tocca l'indecenza.

Primo uomo–secondo uomo–terzo uomo

che solitudine, che solitudine ci ha colti,

Primadonna / superstar di amore e di cortecchia che solitudine, che solitudine ci ha colti

allora che eravamo padri, che eravamo madri?

Lyulinke, mayn feygele, lyulinke, mayn kind, chob ongevoyrn aza libe, vez iz mir un vind!

Abbozza appena e già si sente nel verde scuro dei suoni l'odore, e un poco punge–un poco rassicura ed è pensiero e basta.

lungo il vialone che porta alla piana si vedono stelle cadenti

se

ognuna

è

un desiderio

qualcuno desidera assopirsi questa notte e nel torpore stare

senza intenzione né forma

Der Krankenmilchwagen kam wie immer zu früh, gerade rechtzeitig um die Sequenz mit dem Männlein anzuhalten, das in regelmäßigen Abständen mitten auf der Straße mit den armen herumfuchtelte, hinein in die unvergängliche Sonne der Oktobermitte.

Auf zu auf zu acht sechs vier zwei die Nacht kam einfach so, ohne Grund, sie überraschte das Männlein auf der grünen Bahre (du bist dabei meine Erinnerungen zu stehlen weißt du das?) grüne kleine Elefanten auf weißem Grund, aufgehäufte offene Bücher Buchdeckel Hefte auf dem Drehtisch, Kühltheken-Pult, Gerüche wie vor der Schule Außen Haus Licht früher Nachmittag. Ich möchte lange schlafen.

Das Licht kam einfach so, ohne Grund, aber nicht das Licht eines x-beliebigen Tages, sondern sonnendurchflutete Hochebenen auf grünem Kittel, gleißende Sonne eines festlichen Dezembers auf mit Milch übervollem Busen, Ode auf die mit Kohlestift auf kleine Krippe geschriebene Vorsehung.

Erbärmliche Dramatisierung der Benommenheit, hysterischer kleiner Junge, Nichtskönner, reißt Pyjamaknöpfe ab du hast meine Erinnerungen geraubt weißt du das? Das halb europäische und halb asiatische Antlitz schwitzt in der Mitte der Pupillen eines beißenden Geruchs.

Apri la strada
soffia alla porta
senti se il vento scuote la torta,
questo è il cavallo
questo è il cammello
questo è il mio cuore e questo è l'anello,
questa è la mano che porta il bicchiere
questo è il bambino che chiede da bere,
questa è la fiamma
questo è il calore
questo è l'inizio di un'altra canzone.
Un sthey oyf vider,
Mit gezunte glider,
Mayn lib-zis kind,
Gich un geshvind.

Vedi?
vedi come in fila le betulle tremano?
che sogni hai quando chiudi gli occhi e non muori ?
se le gambe cadono se il cuore scotta .E già noi siamo nell'intrico dei fiati come pioggia ombrello
terra bagnata su cui scorre la scrittura ininterrotta lunga carezza .dolorosa. incatenata.
Ma tu - lo sai? - tu sei già stata lì : nella casa del tempo smisurato tra pareti di grafite e di carbone
sul tavolo tagliato dalla luce ad imparare la dottrina del vedere,
così,
così,
così,
tra le ossa della mano e l'enigma delle cose.
What endures is waiting.
This waiting is a love.
This love is stronger than we.

l'ambulanza del latte arrivò con l'anticipo di sempre, giusto in tempo a fermare la sequenza dell'omino che si sbracciava a intervalli regolari in mezzo alla strada, dentro al sole imperituro di ottobre medio.

Aperto chiuso aperto chiuso otto sei quattro due la notte arrivò così, senza motivo, sorprese l'omino sul lettino verde (stai rubando i miei ricordi lo sai ?) verdi piccoli elefanti su sfondo bianco, libri ammuccati copertine quaderni aperti su tavolo girevole, banco frigorifero, odori prima della scuola, esterno casa luce primo pomeriggio. Vorrei dormire a lungo.

La luce arrivò così, senza motivo, ma non la luce di un giorno ics, bensì luminosi altopiani su camice verde, sole brillantino di dicembre festivo su seni stracarichi di latte, ode alla provvidenza scritta con carboncino su presepe mignon.

Deplorable sceneggiata dello stordimento, ragazzino isterico senza arte né parte strappa bottoni pigiama hai rubato i miei ricordi lo sai? Il volto mezzo europeo e mezzo asiatico suda nel mezzo delle pupille di un odore acre.

Das, was bleibt, ist das Warten. Dieses Warten ist eine Liebe. Diese Liebe ist stärker als wir.

Vorrei guardarti a lungo.

Ossa adolescenti, il dramma sembra sempre ineluttabile.

Storiografia dell'amor violento, dell'amor sacro, dell'amor profano.

Vacuità sgabello girevole accompagna girandole di pensieri.

Il film dell'innocenza e della mediocre santità, sacro-cuore-matto.

Il vento arrivò così, senza motivo, sorprese l'omino in maniche di camicia, minuscolo tatuaggio A/R 2- classe nell'insenatura del braccio sinistro.

Sinistro-sinistro!

Il tredicesimo anno lo passò con la vanga in mano, spostava mucchi di sabbia sull'arenile, non una parola non un sorriso.

Nekhtn hot er gefirt a vegele mit mist, baynt iz er gevorn a kapitalist!

Fanciullo c'è niente che abbia un senso qui?

Petto scoperto come il dorso del resto, mano sul petto, l'altra nella tasca destra sbriciola noccioline rubate in biglietteria.

L'altra nella tasca destra stringe un drago a tre teste ucciso con giavellotti dietro all'entrata del Luna Park.

Gli occhi si aprono su un corridoio di transito verde negli occhi della prima infermiera uno strato di misto cotone e basta. Ventre tondo appoggiato per sbaglio suo dito. A riprova dell'esser vivo.

Il pomeriggio è passato così, senza motivo, ha lasciato strisce di colore su piramidi di ghiaia e bollore corpo tutto percorso.

L'altra mano fa rimbalzare più volte un pallone oltre la rete.

Ritrova dito indice su candelina accesa. Posa fotografica di viso grato. Vorrei fermarmi a lungo.

Bambino con occhi ne-ri--ne-ri sono quello io?

Nell'undicesimo plenilunio dell'anno l'urlo invoca un sacrificio umano inutile aspettare oltre.

Ride di gusto lei, ha una meteora tra i capelli, ride del sonno quando le arriva piano e lei non ha che un battito d'ali e ride del temporale nuovo quando in casa è appena un po' più fresco e si sta bene-bene

ride dell'orso del lupo del guanciale del mantello sul più bello e della coperta addosso.

Il sonno è arrivato così, senza motivo, ha masticato ultime parole commestibili mentre qualcuno bussava piano. Il cielo è un tormento di stelle. Occhiali ricolmi di malinconia lasciati distrattamente sul comodino.

Non ho dimenticato quell'odore animale, lo sfinimento della pazienza sulla stoffa chiara.

Trottola l'eroe sul davanzale della finestra, un brindisi per questa grazia vedi come gli crescono rose canine sul palmo della mano e ghirlande disegnate a matita .

E sulle cosce

c'è scritta la sinfonia dell'addio veloce, ora che la vita gli risplende,

un grido gggrrrrrrhhhhcccc

porta scolpito il suo saluto.

Along the avenue that leads to the plain you can see shooting stars

If

Each one

Is

A wishes

Someone wishes drowse tonight and in a torpor stay without intention or form.

Pio pio faceva lei con un mezzo sorriso e stringeva tra le labbra due palpebre semichiusse, pio pio faceva ed era tutta raccolta lì, rea d'esistere, un qualcosa di attonito oplà con un salto è giù dal muro a discorrere con le sue mani e. Pio pio sta dissimulando la paura serra la gola il respiro è un esercizio dimenticato...

ogni tanto ricordati che si può anche ...! Oh mamma mia mamma mia! ride lei ride AH AH AH ride oh! Oh bimba mia bimba mia... perdere !

lei e tutta l'aria intorno in un languore reciproco.

Ogni tanto lei si scheggia

ogni tanto si sbilancia. Ora la chiamo, ora glielo dico. ma adesso non c'è più, ferma in mezzo al corridoio lei è una maschera di pietra.

È nata lì, partorita dalla dea del formicaio, nata sulla soglia da un trabocco di perplessità.

lei lo sa l'odore della formica,

la fatica

sulla soglia.

Ogni tanto lei si scheggia, ogni tanto si sbilancia .Da millenni ogni rintocco di fine giorno le sbadiglia sui polsi, dilata tracce d'esistenza. Senza il peso di troppe verità, rinalza le mani in parole più facili, sono gocce su rami d'alabastro, trasparenze di lame senza fondo, sono vite arrampicate ai visi.

Presto salirà il giorno presso il confine tra l'orizzonte e gli sguardi, senti come stona il bordone dell'innocenza, come scivola via l'appartenenza, presto la luce lava la piaga di qualsiasi adesione al tempo, presto risorgono parole brevi come »giovedì«, »marciapiede«, »io dalla finestra ti vedo arrivare«. Vedi come tutto si dilata, come si abbandonano dentro casa le scarpe e i vestiti.

Non pensare il pensiero che arde, bimba tu di ruggine e di unguento tu adorata, arde il pensiero nel pensarlo, dimentica tu già dimenticata tu.

4. 2. 1994
Schauspielhaus Berlin, Großer Konzertsaal
20.00 Uhr

ALEXANDER KNAIFEL

Medea

* * *

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Spiel

KARL-AMADEUS HARTMANN

Konzert für Klavier, Schlagzeug und Bläser

Berliner Sinfonie-Orchester

Peter Bortfeldt (Klavier)

Leitung Peter Hirsch

In Zusammenarbeit mit dem Berliner Sinfonie-Orchester

ALEXANDER KNAIFEL: Medea (1968)

Rußland, 20. Jahrhundert

Inhalt des Balletts (Libretto von G. Aleksidze)

I. Teil

Die erstarrte Gestalt Medeas.

Auf der Bühne erscheint die erste Gruppe des Chores und vom Verrat Jasons. Erster Monolog Medeas - Eifersucht.

Die zweite Gruppe des Chores erscheint und wiederholt die schreckliche Botschaft - Verzweiflung.

Die dritte Gruppe des Chores erinnert erneut an den Verrat. Dritter Monolog Medeas - Zorn und Rache. Der Chor verläßt voll Schrecken die Szene.

II. Teil

Feier zu Ehren der Hochzeit Jasons. Medea schließt sich dem Duett Jasons und der Königstochter an. Sie lebt in ihrer Einbildung noch mit Jason und verläßt ihn nicht. Ihr Trio geht über in einen Duett-Dialog zwischen Jason und Medea.

Allein rast Medea vor Eifersucht und Zorn. Im Hintergrund die Ausgelassenheit des Hochzeitsfestes. Aus Befehl Medeas erscheinen zwei Gruppen des Chores, sie tragen das Diadem und den Peplos. Hexenszene. Düsterer Reigentanz des Chores um Medea. Der Reigen bricht ab, die Königstochter steht vor Medea.

Medea überreicht heuchlerisch die verhängnisvollen Geschenke. Die Königstochter stirbt unter Qualen. Dienerinnen eilen zur Hilfe und sterben ebenfalls.

Medea triumphiert. Jason eilt herein. Erregt stürzt er zu Medea, aber Medea schwingt sich über alle in die Lüfte empor. Jason fällt. Der Chor erstarrt.

Vor kurzem schlug der Autor eine unerwartete Variante als Untertitel dieser Komposition vor: *Rußland, 20. Jahrhundert*.

Versucht ein Forscher, Alexander Knaifel in irgendeinem jener festgelegten »Schubfächer« innerhalb des komplexen Haushalts moderner Musik unterzubringen, so gerät er in eine schwierige Lage. Das heißt, es gibt freilich Analogien: das karge Material, folglich der Minimalismus und das Philosophische verweisen auf Sostakovic, die statische Zeitgestaltung auf meditative Strömungen, die konzeptionelle Singularität des Einzelwerkes auf den Avantgardismus (denkbar sind auch andere, speziellere Analogien zu Iannis Xenakis, Luigi Nono oder Arvo Pärt). Doch alle diese zweifellos vorhandenen Parallelen stellen in gewisser Hinsicht wenig zufrieden, insofern sie das eigentliche Wesen der Kunst Knaifels nicht wiedergeben. Das übliche Verfahren, ein unbekanntes Objekt mit Hilfe von Vergleichen mit Bekanntem und Gewohntem zu beschreiben, funktioniert hier nicht: Solche »Ähnlichkeiten« führen meistens in die Irre. Diese tiefe Originalität des Schaffens unterscheidet sich von avantgardistischen Neuheiten. (...)

Was der Komponist Knaifel tut, kann man als Schaffen einer »Dialogsituation« bezeichnen, in der auf geheimnisvollem Weg der Funken des gegenseitiges Verstehens aufflammt, und so erscheint der verborgene Sinn der künstlerischen Äußerung: *Schönheit*

*ist der Augenblick des Brennens, und nur, wenn du dich verbrennst, in der frei gewordenen Energie entsteht Schönheit.*²³ (...)

Bei Knaifel lebt der Ton in der Stille, er wird in ihr hervorgebracht und verliert sich ebenso wieder in ihr, und es zeigt sich, wie viele Abstufungen dieser nur mit Mühe bemerkbaren Klänge und Geräusche existieren, die sich kaum von der anfänglichen Stille abheben... (..)

Das Sichtbare ist das Vergängliche, das Unsichtbare ist das Ewige (Eintragung in einem Tagebuch aus dem Jahr 1985). Das Unhörbare - ebenso. (...)

Eine verborgene Schicht in Knaifels Musik ist verknüpft mit dem für den Komponisten universellen Gesetz der Zahlenproportionen. (...) Man kann annehmen, daß das Zahlensystem bei Knaifel als Ergebnis einer allmählichen Entwicklung des ihm eigenen Verständnisses des Rhythmus im weiten Sinne des Wortes entstanden ist: der Wahrnehmung *des Lebens des Rhythmus und des Rhythmus des Lebens*. Unzweifelhaft sind die Gedankenverbindungen zum Pythagoreismus, der in der modernen Kunst nicht nur bei Knaifel wiederbelebt worden ist. Unzweifelhaft ist indessen ebenso die Spontaneität, mit der sich die Idee der Zahl im Bewußtsein des Komponisten bildet: Diese Idee ist nicht Frucht von Gelehrsamkeit, sondern eher das Auftauchen einer »genetischen Erinnerung«. Wie in archaischen mythologisch-poetischen Systemen ist die Zahl für Knaifel Träger einer inneren Semantik, die zur sakralen Bedeutung hin tendiert und als Mittel zur Überwindung des Chaos dient. (...)

Wie der priesterliche Dienst der Vorzeit erweist sich die Komposition von Musik als esoterische Übung und als Handwerk für Eingeweihte. Doch Knaifel ist durchaus kein Vertreter einer elitären Kunst und er hält seine Werke der Wahrnehmung nicht für unzugänglich. Jeder ist frei, in den Dialog mit dem Werk einzutreten und sein existentielles Geheimnis aufzulösen, so, wie man die Rätsel des Daseins begreift. Knaifel ist nicht geneigt, das »Überirdische« der Wahrheit zu betonen, er wendet sich vom Gewöhnlichen und von der Schlichtheit des Alltäglichen nicht ab. Mehr noch: das Alltägliche und die »zufälligen Züge« der realen Welt erweisen sich als unerläßliche Voraussetzung für die Existenz von verborgenem Wissen, das unmöglich direkt übermittelt werden kann: es ist besser im Sinnbild und in Anspielungen verständlich. (...)

Das künstlerische Denken Knaifels ist im Unterschied zu vielen Modernen kein historisches, sondern ein metaphysisches. (...)

Die »Petersburger Note« seines Werkes ist auch für uns bemerkbar, wie auch die tiefen Bindungen an die russische geistige Tradition im Ganzen, an eine Tradition der Kompromißlosigkeit, mit der versucht wird, die »letzten Fragen« des Daseins zu lösen. (...)

Das Ewige im Vergänglichen vernehmen, das Höhere im Zufälligen - hierin gipfelt das doch von jeder Pathetik so weit entfernte Pathos der in ihrer Art einzigen Kunst von Alexander Knaifel.

Svetlana Savenko, aus: *Die Jakobsleiter*

(»Die musikalische Akademie«, Jahrgang 1993 Nr. 4)

²³ Alexander Knaifel. Auf der Suche. Ein Programmheft der Frankfurt Feste 92. Texte und Gespräch mit Alexander Knaifel von Tatjana Porwoll, Alte Oper Frankfurt

Das Ballett *Medea* entstand 1968 und ist das umfangreichste aller choreographischen Werke Knaifels. (...) Der Autor hat sich bemüht, selbst den Geist der griechischen Tragödie wiederzugeben, mit der hierfür typischen starken, aber objektiv gefärbten Ausdruckskraft, die sich nach außen, zum Zuschauer und Hörer wendet. (...)

Der Aufbau des Balletts ist höchst konzentriert. Die Refrains und Monologe des ersten Teils werden abgelöst von der durchgehenden Entwicklung des zweiten. Doch zugleich hat auch die Struktur des Balletts im Ganzen eine einheitliche Entwicklung. Dies zeigt sich in der eigenartigen »Qualitätsakkumulation« in den Monologen Medeas, also in einem Sinn-crescendo im Laufe des Balletts. (...) Die Lösung der Tragödie ist das Ergebnis der Addition aller vorausgehenden Spannungen. (...)

Der einheitliche schöpferische Charakter dieses Werkes von Knaifel wird bestimmt durch jene Energie, die in allen Werken des Komponisten zugrunde liegt und spürbar ist. Sie ist auch für das Ballett *Medea* charakteristisch. Knaifel spricht nicht einfach, er überredet und klagt an, er hypnotisiert nahezu den Zuhörer. Physische und geistige Energie verbinden sich: Die Musik trägt eine starke »außermusikalische Sprengkraft« mit sich und bündelt eine Vielzahl von Assoziationen. Daher erweist sich die bildliche Welt der Musik als ungewöhnlich weit und mehrdeutig, ungeachtet jenes begrenzten, minimalen Rahmens an Mitteln, die der Komponist benutzt.

A. Ivaskin

Deutsche Übertragungen: Susanne Grünberg

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Spiel* (1952)

für Orchester

Die Komposition *Spiel* für Orchester war der erste Kompositionsauftrag meines Lebens. Im Herbst 1951 hatte ich das *Kreuzspiel* komponiert. Ich hatte es dem Musikkritiker und Redakteur des Musikalischen Nachtprogrammes im WDR, Herrn Dr. Herbert Eimert, gezeigt. Die Partitur lag bei ihm zuhause, als ihn sein Kollege Dr. Heinrich Strobel — der damalige Leiter der Donaueschinger Musiktage — besuchte und auf der ewigen Suche nach Uraufführungen ausfragte. Ich wurde per Telefon in das Haus von Dr. Eimert gerufen und ins Gericht genommen, ob ich mir zutraue, ein Stück für die Donaueschinger Musiktage zu komponieren. Ich sagte, daß mir bereits ein Plan für ein Orchesterstück im Kopf stecke, und wir verblieben so, daß ich bis Dezember einen Klavierauszug eines größeren Teils des Werkes dem Dirigenten Hans Rosbaud schicken sollte.

Ich komponierte dann im November und Dezember in den paar freien Stunden, in denen ich nicht den Zauberer Adrion auf seinen Reisen begleiten mußte, ein Orchesterstück, das heute mit dem Titel *Formel* für Orchester veröffentlicht ist. Von einem Teil dieses Werkes machte ich einen Auszug für zwei Klaviere und schickte ihn Hans Rosbaud. Daraufhin bekam ich telegrafisch Mitteilung, daß mir ein Auftrag für ein Orchesterwerk erteilt würde und daß ich dafür 1.500 DM bekäme. Das war die größte Geldsumme, die ich bis dahin für eine bestimmte Arbeit zugesagt bekam. Mit diesem Versprechen fuhr ich am 8. Januar 1952 nach Paris und wohnte für ein gutes Jahr in der »Maison des Provinces de France« der »Cité Universitaire« am Boulevard Jourdan.

Die ersten drei Monate lebte ich mit einem Türken, der sehr schlecht Englisch sprach — während ich kein Französisch sprach — im gleichen Zimmer. Er beanspruchte das Zimmer meistens für sich alleine ..., und ich lernte damals, in irgendeiner Ecke mit irgendwelchem Geräuschpegel um mich herum völlig konzentriert zu komponieren.

Im Frühjahr bekam ich dann ein eigenes Zimmer, und das *Spiel* für Orchester war mittlerweile ein anderes Stück geworden. Die *Orchesterstudie*, die ich später als *Formel* bezeichnete, hatte ich weggelegt, weil sie mir zu melodisch und zu motivisch vorkam. Statt dessen komponierte ich mehr im Stile des *Kreuzspiels* das *Spiel* für sieben Schlagzeuger, drei Oboen, drei Klarinetten in A, drei Fagotte, Kontrafagott, drei Hörner, Glockenspiel, Vibraphon, Celesta (und elektrische Orgel im zweiten Satz), Klavier, sechs Violinen, drei Violoncelli und drei Kontrabässe.

Das Werk bekam zwei Sätze. Seitdem habe ich nie wieder ein Werk komponiert, das in »Sätzen« gegliedert ist (wenn man davon absieht, daß die *Klavierstücke* eben eine Reihe von Klavierstücken sind).

Bei den Donaueschinger Musiktagen 1952 war dann die Uraufführung. Ich selber spielte den Klavierpart im Orchester unter der Leitung von Hans Rosbaud. Während der letzten Proben vor der Uraufführung spürte ich aus den Bemerkungen Rosbauds, daß er gerne gesehen hätte, wenn ich das Stück erheblich gekürzt hätte. Ich kam deshalb »von selber« auf den Gedanken, ihm zu sagen, daß ich den zweiten Satz in der Mitte, wo eine Spiegelung beginnt, abschließen möchte. Er war sichtlich erleichtert. In Donaueschingen wurden dann der erste Satz und der zweite Satz bis zur Hälfte uraufgeführt.

Unter den Schlaginstrumenten kamen alle möglichen Klangfarben und deshalb auch nie in der Orchesterliteratur verwendete Geräte vor. Zum Beispiel hatte ich ein großes Glas verwendet, das mit einem Metallstäbchen angeschlagen wird und durch viele Pausen als ein wichtiges Erkennungszeichen hindurchklingen soll. Altgraf Salm, der damalige Kurator des Museums für wertvolle Bier- und Weinpokale des Fürsten von Fürstenberg, gab mir als besondere Ehre die Möglichkeit, aus der Sammlung einen ungewöhnlich schön klingenden Pokal auszusuchen. Bei der Uraufführung war nun unmittelbar vor dem Schluß, zu dem wir uns entschieden hatten, nach einer großen Steigerung eine lange Generalpause, und am Anfang dieser Generalpause sollte dieses Glas angeschlagen werden und als heller, brillanter Klang durch die Pause hindurchklingen. Rosbaud gab einen jener einmaligen großen Einsätze für zarte Klangquellen, und im Eifer des Gefechtes schlug der Schlagzeuger so intensiv mit seinem Metallstäbchen, daß der Pokal in tausend Stücke zersprang — über Stühle und Pulte und Fußboden —, so daß die ganze Generalpause von den klirrenden Splittern erfüllt war. Dann kam ein lauter Schlußklang, und das Stück war zu Ende. Das Publikum reagierte mit einem der legendär gewordenen Skandale, die vor allem meine frühen Kompositionen hervorriefen.

Ich selbst war schon viel weiter und wollte nicht, daß das Stück noch einmal aufgeführt wird.

1973 schrieb ich die ganze Partitur noch einmal neu ab und vereinfachte die Schlagzeugnotation etwas. Geändert wurde an der Struktur des Werkes nichts, und ich sah auch keinen Grund mehr, den zweiten Satz zu kürzen.

Im Juli 1973 dirigierte ich dann selbst *Spiel* mit dem Sinfonie-Orchester des Südwestfunks Baden-Baden für eine Rundfunkproduktion. Ich war sehr froh darüber, die Partitur nicht zusammen mit manchen anderen verbrannt zu haben ...

Am 14. September 1975 dirigierte ich die Berliner Philharmoniker bei der öffentlichen Uraufführung des Werkes in seiner gesamten Dauer. Auch dieses Werk ist meiner Frau Doris gewidmet.

Karlheinz Stockhausen

KARL AMADEUS HARTMANN: Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug (1952/53)

Ich bin in München geboren und lebe mit kleinen Unterbrechungen daselbst. Der große Anreger Hermann Scherchen half mir viel bei meinen Studien. Mittlerweile kam ich auf sechs Sinfonien, eine Kammeroper und zwei Streichquartette.

Mein *Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug* entstand im Winter 1952/53. Das Werk hat drei Sätze: *Andante et Rondeau varié (I)*, *Melodie*, *Rondeau varié (II)*. Im Gegensatz zur bekenntnishaften sechsten Sinfonie ist dieses Werk von spielerischer Natur. Es knüpft an meine *fünfte Sinfonie* an, und man findet daher auch typische Züge derselben, besonders im letzten Satz. Als Ganzes ist das Konzert eine Auseinandersetzung mit Boris Blachers variabler Metrik, die in allen drei Sätzen angewendet wird.

Karl Amadeus Hartmann 1953

5. 2. 1994
Akademie der Künste
17.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Klavierstücke I-IV, IX, X

Yoriko Ikeya-Fuchino (Klavier)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Klavierstücke I–IV (1952/53)

In den *Klavierstücken I–IV* — entstanden 1952/53 — bei den Darmstädter Ferienkursen 1954 von Marcelle Mercenier uraufgeführt und vom Publikum in ein selten intensives Pfeifkonzert übergeleitet — zeigt sich bereits ein Übergang von »punktuellen« Strukturen (Stück IV) zu komplexen, höher organisierten Gestalten (Stück I); mit ihnen beginnt die sogenannte »Gruppen-Komposition«. Außerdem wird in diesen Stücken die Stille (»Pause«) in vielen Spielarten in die Komposition einbezogen.

Auf einem der vielen Wege zu dieser Musik möge man einmal besonders darauf achten, wann und wie Pausen komponiert sind, wie verschieden lang und wie verschieden still man sie empfindet — je nachdem, ob laute oder leise Klänge, ob dichte oder lockere Tongruppen vor und nach der Pause zu hören sind. Denn das haben wir in der Sprache unserer bisherigen Musik noch nicht gelernt: im rechten Augenblick zu schweigen, und in der plötzlichen oder allmählich eintretenden oder gestörten oder abreißen Stille ebenso Vielfältiges zu erleben, wie in Klängen. Wer das spürt, auch nur schon ahnt, der erlebt diese Musik tiefer, als er denkt.

Karlheinz Stockhausen 1957

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Klavierstücke IX, X (1954, 1961)

Klavierstück IX entstand 1954 im Zusammenhang der Komposition Nr. 4 *Klavierstücke V–X*; es blieb 7 Jahre unfertig und erhielt 1961 seine endgültige Form. Darin werden Formen der musikalischen Zeit vermittelt: Periodizität und eine ganze Reihe von Graden der Aperiodizität. Starre, »monotone« Ereignisse verwandeln sich in flexible, »polytone«; sie stehen unvermittelt schroff nebeneinander oder mischen sich in stets neuen Verbindungen.

Im *Klavierstück X* habe ich den Versuch gemacht, zwischen relativer Ordnung und Unordnung zu vermitteln. Mit Hilfe einer Skala von Unordnungs-Ordnungsbeziehungen habe ich Strukturen in Reihen unterschiedlicher Ordnungsgrade komponiert. Höhere Ordnungsgrade zeichnen sich durch größere Eindeutigkeit (Mangel an Zufälligkeit) aus, geringere Ordnungsgrade durch größere Wahrscheinlichkeit und Ausgeglichenheit der Unterschiede (zunehmende Vertauschbarkeit, abnehmende Durchhörbarkeit). Größere Ordnung ist mit geringerer Dichte und stärkerer Vereinzelung der Ereignisse verbunden. Im Verlauf des Stückes werden Extreme erreicht: Strukturen kristallisieren sich zu einmaligen individuellen Gestalten (Grad höchster Ordnung), oder Strukturen nivellieren sich zu massenhaften Komplexen. Im Verlauf des Vermittlungsprozesses zwischen Unordnung und Ordnung werden aus einem einheitlichen Anfangszustand großer Unordnung (Ausgeglichenheit) zunehmend mehr und ausgeglichene Gestalten entfaltet. Der wachsenden Unausgeglichenheit bin ich dadurch begegnet, daß ich die Vereinzelung der Gestalten immer mehr aufhob und die im Verlauf des Stückes ausgebildeten persönlichsten Gestalten am Schluß zu einer höheren, übergeordneten Gestalt vereinigt habe.

Die *Klavierstück V–X* habe ich David Tudor gewidmet.

Karlheinz Stockhausen 1961 bzw. 1962

KLAVIERSTÜCKE: Instrumentalmusik 1954/55

Es wird nicht mehr heißen: instrumentale Musik oder elektronische Musik, sondern: instrumentale Musik und elektronische Musik. Jede dieser Klangwelten hat ihre eigenen Bedingungen, ihre eigenen Grenzen.

Die musikalische Vorstellung fordert einmal Instrumente, ein andermal Generatoren — mit allen Konsequenzen. Jeder Versuch, die Grenzen verwischen zu wollen, führt zu Widersprüchen. Der Zeitpunkt ist verfrüht, von einer möglichen Synthese zu sprechen. Zu viele Fragen in jedem Bereich warten auf eine klare Lösung. Nur wer das Wesentliche an den bisherigen elektronischen Kompositionen — und allein daran haben wir uns zu halten, wenn von »elektronischer Musik« die Rede ist — als notwendig erfahren und verwirklicht hat, erkennt auch deutlich von dieser Position aus die notwendigen Bedingungen einer neuen Instrumentalmusik. Es ist — was die Synthese angeht — verantwortungsvoller, von dem jetzt und in absehbarer Zeit Realisierbaren zu sprechen. Phantastische Vorstellungen ohne klaren Blick für die Realität von heute soll der Musiker für sich behalten. An Phantasie und Kombinationsvorstellungen mangelt es dem, der sich die elektronische Klangwelt erschlossen hat, gewiß nicht. Die ganze Fähigkeit des Komponisten entscheidet sich an der Realisation von Musik; an der Disziplinierung seiner Phantasie; an den Werken, die er bisher gemacht hat und die er jetzt macht; nicht aber an seinen Prognosen über mögliche Musik der Zukunft.

Nach ausschließlich elektronischer Komposition ist die zweite Gruppe der *Klavierstücke* entstanden. Es geht darum, die ganz eigenen nur instrumentalen Bedingungen auf ein Maximum ihrer Wirksamkeit in der seriellen Struktur zu bringen. Die musikalische Vorstellung verlangt in diesem speziellen Fall so ausschließlich nach dem Klavier, daß die erfolgte Realisation tatsächlich dieses Instrument und die Komposition für Klavier neu erschließt.

Instrumentalkomposition neben elektronischer Komposition: das führt zu einer ungeahnt neuen Funktion des Instrumentalisten. Seine für ihn typischen Kriterien der Klangverwirklichung werden zu Reihen-Faktoren der Komposition. Die Skala der Approximationsgrade entsprechend den Maßgrößen der Notation, wird zu einer der formbildenden Qualitäten. »Präzision« wird in ihrer Relativität durch neue Notationsweisen gesteuert. Empfindungs-Maßeinheiten — im Gegensatz zu den mechanischen Maßeinheiten bei der elektronischen Komposition — werden zu Reihenkomponenten. Die Zufallskriterien in Relation zu notierten Zeichen werden — durch die Wahl der verschiedenen Zeichen in Hinsicht auf die psychischen Reaktionen des Spielenden — gelenkt und bekommen strukturellen Sinn zur Klärung des musikalischen Zusammenhangs. Unsicherheitsrelationen als Formqualitäten!

Für den Spieler heißt das allein: so genau wie möglich die notierten Zeichen mit den korrespondierenden Spielarten seines Instrumentes beantworten. Die Grenzen der Streuungsfelder werden direkt durch die Art der notierten Zeichen graduell formuliert.

Es wäre zu wünschen, daß die ausführenden Musiker besonders unserer Generation gleichzeitig beginnen, ihre bisherige Auffassung von »Interpretation« zu überprüfen und sich mit unserer Musik auseinanderzusetzen. Mit einer Musik, die für sie geschrieben ist und ihnen in besonderer Weise die höchste Aufgabe zuweist: Noten in Musik zu verwandeln. Die Zeit von der Prognose des untergehenden Instrumentalisten von mechanischer Musik-Reproduktion und -Produktion an den Rand unserer Gesellschaft gedrängt, ist vorbei. Aber es ist mehr als beschämend, die Programme der »großen Interpreten« unserer Zeit zu hören, und die der »größten« sind die trügerischsten. Es ist also nicht schwer, sich einen neuen Typus des Instrumentalisten zu wünschen. Wie er sein wird, kann man sich beim Anhören und Studieren unserer Musik gut vorstellen.

Komponist von heute und Instrumentalist von morgen sind unlösbar miteinander verbunden. Es wird nicht so bleiben, daß junge Pianisten bestenfalls Schönberg, Webern oder Messiaen an versteckten Orten spielen; daß es nur ein paar junge Instrumentalisten gibt, die mit uns gehen und sich das nötige Maß an Technik, musikalischer Intelligenz und Empfindung erworben haben. Üben wir nicht Kritik am Publikum, sondern an unserer eigenen Uneinigkeit: Komponist und Instrumentalist!

Karlheinz Stockhausen 1955

SUGURU GOTO

Transformation II ₁

ORM FINNENDAHL

Wheel of Fortune (Teil I–III) (UA*) ₂

* * *

CHARLES WUORINEN

Percussion Duo ₃

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Refrain ₄

Yoriko Ikeya-Fuchino (Klavier) ₁

Sven Thomas Kiebler (Celesta, Keyboard) ₂

James Avery (Klavier) / Steven Schick (Schlagzeug) ₃₊₄

(UA*) Auftragswerk für die Inventionen '94

SUGURU GOTO: Transformation II (1992) für Klavier mit Klanginstallation

Bei der Aufführung von *Transformation II* werden zwei Tamtams möglichst dicht vor und neben dem Klavier aufgestellt: sie erzeugen eine Resonanz des Klavierklangs, die noch vom Mikrophon verstärkt wird. Die Resonanz hat die gleiche Tonhöhe wie die gespielten Noten und klingt wie das Echo des Klavierparts oder wie ein Brummen, wenn die Klaviertöne durch Pedal gehalten werden. Zu dem Klavierpart mit konventioneller Notation wird auf diese Weise eine zusätzliche akustische Wirkung der Vibration des Tamtams hinzugefügt. Das Stück gehört zu der Kompositionsreihe *Koexistenz unter der Katalyse*. Kompositorisch besteht das Stück aus Blöcken unterschiedlichen Klangmaterials, dessen Zusammenstellungen jeweils neue musikalische Kontexte erzeugen. Die verwendeten Materialien, die als eine Art Klangtextur behandelt werden, können charakterisiert werden als: Noten mit Vorschlägen; abrupt unterbrochene Töne; schnelle Noten mit Pedal; sowie sehr lang gehaltene Töne. Zu diesen Komponenten kommen schnelle mechanische Bewegungen mit Wiederholungen. Dieses Klangmaterial tritt in unterschiedlichen Registern auf, wodurch verschiedene Klänge, Klangfarben und Vibrationsarten der Tamtams erzielt werden. Die einzelnen Klangblöcke werden nach und nach kürzer und führen gegen Ende des Stückes zu einem Chaos. *Transformation II* wurde 1992 komponiert und in London uraufgeführt.

ORM FINNENDAHL: Wheel of Fortune (Teil I–III) UA

Wheel of Fortune ist eine Komposition für Midi-Flügel und Live-Elektronik. Aufgrund einer in die Flügelmechanik eingebauten Elektronik werden die Tastaturanschläge des Pianisten an einen Computer weitergeleitet, so daß der Spieler über seinen Klavierklang hinaus andere musikalische Abläufe, die über Lautsprecher übertragen werden, steuern kann.

Den musikalischen Verlauf stelle ich mir als fortwährenden inneren und äußeren Monolog des Pianisten vor, der seine auch durch die Elektronik erweiterten Möglichkeiten entdeckt und entwickelt. Dieser musikalische Diskurs, zwischen Entgrenzung und Selbstvergewisserung schwankend, tritt trotz einer durch entwickelnde Formlage suggerierten Zielgerichtetheit aufgrund seiner rekursiven Herstellungsweise letztlich auf der Stelle. In dem rituellen Charakter der — ungeachtet ihrer oberflächlichen Verschiedenheit — immer gleichen kreisförmigen Abläufe sehe ich verschiedene Parallelen zur titelgebenden, aus Amerika übernommenen und auch in Europa überaus erfolgreichen Fernsehquizsendung (deren Titel in der deutschen Übersetzung leider zu »Glücksrad« verkürzt wurde). Ein akustisches Zitat dieser Sendung bildet zu Beginn den allgemeinen Kontext, von dem das Stück seinen Ausgang nimmt.

Ich möchte dem Elektronischen Studio der TU Berlin und Michael Hirsch für ihre Unterstützung bei der Realisation des Live-Elektronik-Parts danken. Die Komposition ist Sven Thomas Kiebler gewidmet.

Orm Finnendahl

CHARLES WUORINEN: Percussion Duo

Das *Percussion Duo* ist ein unproblematischer Einzelsatz, in dem die beiden Spieler in der meisten Zeit als ein Klang zu hören sind. Das Schlagzeug (Vibraphon und Marimba) hat zwei Klangfarben zur Verfügung und gleicht damit den Vorteil des Klaviers, den größeren Umfang, aus; damit wird ein Gleichgewicht zwischen beiden Instrumenten erzielt.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Refrain (1959) für drei Spieler

Ein stilles und weiträumig komponiertes Klanggefüge wird sechsmal durch einen kurzen »Refrain« gestört. Dieser Refrain enthält Glissandi und Cluster, Triller, Basstöne (im Klavier) und kurze Melodiestückchen, und diese Elemente kommen in der übrigen Form nicht vor. Die Zeitpunkte, zu denen ein Refrain gespielt wird, werden von den Spielern selbst gewählt und können sich von Aufführung zu Aufführung ändern; sind sie jedoch einmal fixiert, so wird die endgültige Gestalt eines Refrains von seiner unmittelbaren Umgebung beeinflusst (Triller, Glissandi und Melodie sollen dann mit Tönen des vorausgegangenen im Text fixierten Akkords gebildet werden); umgekehrt bewirkt ein Refrain jedesmal nach seinem Erklängen eine Veränderung des ihm folgenden Formverlaufs: Die Klänge von Klavier, Celesta und Vibraphon ändern ihren Charakter durch hinzukommende »verfärbende« Schlaginstrumente, und zwar in zunehmendem oder abnehmendem Maße je nach den gewählten Zeitpunkten des Refrains. So wird in einem statischen Zustand durch unvorhergesehene »Störungen« ein dynamischer Formprozeß geweckt; und einer beeinflusst und prägt den anderen, ohne daß ein Konflikt entstünde.

Das Werk wurde im Juni und Juli 1959 im Auftrag Herrn Dr. G. V. Westermans für die Berliner Festwochen komponiert und ist Ernst Brücher gewidmet.

Karlheinz Stockhausen

5. 2. 1994
Akademie der Künste
20.00 Uhr

BRIAN FERNEYHOUGH

Bone Alphabet

* * *

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kontakte

James Avery (Klavier), Steven Schick (Schlagzeug)
Florian Mutschler (Klangregie)

Das Zuspieldband von *Kontakte* entstand im Elektronischen Studio des WDR Köln
In Zusammenarbeit mit dem WDR

BRIAN FERNEYHOUGH: Bone Alphabet (1991)

für sieben Instrumente

Bone Alphabet verwendet sieben nicht näher bestimmte Instrumente. Es wurde auf Wunsch von Steven Schick komponiert, der ein Stück suchte, dessen Instrumentarium in einen Koffer passen sollte. Das Werk befaßt sich mit linearer und nicht-linearer Zeiterfahrung und mit der Herausforderung an den Interpreten, bis zu vier Linien einer Polyphonie auf nur sieben Instrumenten ähnlichen Anschlags- und Ausklingverhaltens darstellen zu sollen. Dreizehn Muster musikalischen Materials oder musikalischer Haltungen wurden ausgewählt, linear auskomponiert und in einem abschließenden Verfahren »aufgetrennt« und nach mehreren formalen Kriterien neu geordnet, wodurch plötzliche Brüche in der Fortsetzung und unerwartete Wechsel der Entwicklungsrichtung entstanden.

Bone Alphabet ist Steven Schick gewidmet, der es im Februar 1992 in San Diego uraufgeführt hat.

Brian Ferneyhough

Deutsche Übertragung: Red.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kontakte

für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug

Das Werk ist eine Verbindung von Elektronischer Musik und Instrumentalmusik. Die elektronische Komposition wurde im Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln 1959/60 realisiert. Das Original ist ein 4-Spur-Tonband, das über vier — entweder in den Saalecken oder in den vier Himmelsrichtungen verteilte — Lautsprechergruppen wiedergegeben wird. Zu dieser 4kanaligen Lautsprecherwiedergabe spielen ein Pianist, der außer Klavier noch verschiedene Schlaginstrumente hat, und ein Schlagzeuger.

Am 7. und 8. Juli 1968 fand eine Neuaufnahme der *Kontakte* im großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks Köln statt, mit Aloys Kontarsky (Klavier und Schlagzeug), Christoph Caskel (Schlagzeug), Karl Sieben (Toningenieur) und Karlheinz Stockhausen (musikalische Leitung). Diese Aufnahme wurde für die Veröffentlichung auf VOX-Schallplatten freigegeben.

Während des 7. Juli experimentierten wir ca. 8 Stunden lang, wie wir die Elektronische Musik mit dem Instrumentalklang am besten mischen könnten. Das 4-Spur-Tonband der Elektronischen Musik wurde — ohne Lautsprecher — mit den über mehrere Mikrophone aufgenommenen Instrumentalklängen *elektrisch* gemischt. Die Musiker hörten beim Spiel über Kopfhörer die vollständige Mischung (also das Tonband, sich selbst und die anderen Spieler), und zwar genau so, wie sie auf der endgültigen Stereo-Aufnahme klingt. Dadurch konnten sie — klarer als je bei Aufführungen mit Lautsprechern — die Elektronische Musik und das Spiel des Partners genau verfolgen und die dynamischen Verhältnisse der Aufnahme kontrollieren.

Die vier Spuren wurden bei der Überspielung für die 2kanalige Stereo-Fassung mit Panoramareglern folgendermaßen verteilt:

Kanal I	links
Kanal II	_ links
Kanal III	_ rechts
Kanal IV	rechts

Die Instrumente sind relativ breit aufgenommen:

Klavier (mit den dazugehörigen Schlaginstrumenten) im linken Drittel des Panoramas, Tamtam und Gong (die nur an einigen Stellen vorkommen) im mittleren Drittel, Schlagzeug im rechten Drittel.

Da das 4-Spur-Tonband sehr hoch ausgesteuert ist und einen ungewöhnlich großen dynamischen Umfang hat, wurden Begrenzer am Ausgang der elektronisch-instrumentalen Mischung eingeschaltet, damit auch die leisen Passagen noch im Bereich der möglichen 2-Spur-Aufzeichnung liegen.

Nachdem eine gute Einstellung der Mikrophone, aller Lautstärke-, Panorama-, Hallregler (das Schlagzeug wurde ziemlich direkt aufgenommen und etwas verhallt) und Begrenzer gefunden war, brauchte während der Aufnahmen kaum noch etwas geändert zu werden.

Zur Musik

Wie schon im *Gesang der Jünglinge*, so werden auch in *Kontakte* bekannte Klangereignisse mit unbekanntem verbunden; solche, für die wir Namen haben, mit solchen, die wir nicht benennen können. Dort sind es gesungene Laute, Silben, Worte im Zusammenhang der elektronischen Klänge, hier sind es Klavier- und Schlagzeugklänge (Metall-, Fell-, Holzklänge und -Geräusche in allen Schattierungen, mit vielen Graden mehr oder weniger bestimmbarer Tonhöhen, Klangfarben, Hüllkurven, Klangdauern). Diese bekannten Klänge geben Orientierung, Perspektiven des Hörens; sie funktionieren als Verkehrszeichen im unbegrenzten Raum der neu entdeckten elektronischen Klangwelt. Auch die elektronischen Klänge kommen manchmal zum Verwechseln nahe an die bekannten Klänge heran; sie klingen dann »wie Schlitztrommeln«, »wie Darabuccas«, »wie Marimba«, »wie riesige Tamtams«, »wie cymbales antiques«.

Die Begegnung mit Vertrautem, Benennbarem in Regionen des Unbekannten und Namenlosen macht das Unbekannte um so geheimnisvoller, faszinierender, und umgekehrt wird das Bekannte, auch Banale und Alte — für das wir kaum noch ein Ohr hatten — in der neuen Umgebung des Unbekannten ganz frisch und lebendig.

Dieses neue Bewußtsein wird — nach dem Durchgang durch die »abstrakte«, »informelle«, »non figurative« Erfahrung, nach langen Expeditionen in mikrokosmische und makrokosmische Schichten — von Werk zu Werk immer deutlicher: *Gesang der Jünglinge* — *Gruppen* — *Kontakte* — *Carré* — *Momente* — *Mixtur* — *Mikrophonie I und II* — *Telemusik* — *Prozession* — *Hymnen* — *Stimmung* — *Kurzwellen*.

Die *Kontakte* wurden am 11. Juni 1960 beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks Köln uraufgeführt. Sie sind meinem Freund Dr. Otto Tomek gewidmet.

Karlheinz Stockhausen

6. 2. 1994
Akademie der Künste, Clubräume
17.00 Uhr

Vortrag

Bernhard Feiten
Physical Modeling am Beispiel von Schlaginstrumenten

Bernhard Feiten (TU Berlin)

6. 2. 1994
Akademie der Künste
19.00 Uhr

FRANK-MICHAEL BEYER

Action

MAURICIO KAGEL

Exotica

* * *

IANNIS XENAKIS

Pléiades

Les Pléiades
Chantal Aguer, Laurence Chave, Hélène Colombi,
Christine Lagniel, Eve Payeur, Claire Talibart

Leitung Sylvio Gualda

Mit Unterstützung durch Air France

FRANK MICHAEL BEYER: Action (1991)

Während ich an der Ballettpartitur *Geburt des Tanzes* arbeitete, wurde mir das Schlagzeug zum Medium der vom Bewußtsein her gestalteten Bewegung. Seither hat mich dieses Instrumentarium beschäftigt. Immer geht es mir um die Auffindung formaler Gestalten, die das höchst farbige Ensemble zur Einheit binden.

Action — aus dem Jahre 1991 — spiegelt in seinen zwei zusammenhängenden Sätzen kompositorische Ideen, wie sie für die entwickelte Instrumentalmusik charakteristisch sind: differenziertes Wechselspiel, sich verdichtende Flächen, ritornellartige Einblendungen. Die virtuose Herausforderung der Spieler bleibt doch gebunden in einer bis in Detail durchgestalteten Partitur.

Der Titel *Action* weist nicht auf ein äußeres Geschehen, sondern deutet auf die Aktivität des rhythmisch vielfältig facettierten, bis zur Härte betriebenen Klanggeschehens.

Frank Michael Beyer

MAURICIO KAGEL: Exotica (1971-72) für außereuropäische Instrumente

Der Zuhörer von *Exotica* mag ebenso mit einer Klangwelt konfrontiert werden, die er vielleicht nicht mehr eindeutig orten kann. Handelt es sich hier um Parodien asiatischer, afrikanischer oder orientalischer Musik? Oder sind diese Nummern offensichtlich Stilkopien, die- einigen Trübungen zum Trotz - Aura und Merkmale der Originale wiedergeben? Ist die resultierende Musik »exotisch«, weil sie durch die Feder eines westlichen Komponisten umgestaltet wurde oder vielmehr, weil mit solch charakteristischen Instrumenten keine typische Musik westlicher Prägung mehr möglich ist? Jede dieser Fragen dürfte verschiedene, anders geartete Antworten erlauben.

Einerseits wurde in der Notation des Stückes weitgehend berücksichtigt, daß die meisten Interpreten die Spielweise des Instrumentariums nur bedingt beherrschen. So ist jeder Part ausschließlich in Dauern und Lautstärken als fortlaufende Monodie fixiert: Der Ausführende soll den vorgeschriebenen Rhythmus mit Tonhöhen in beliebigen Lagen darbieten. Andererseits wird dem Gesang in dieser Komposition eine vorrangige Stellung eingeräumt: Jeder Musiker darf sich zugunsten der Gesangspartie sogar dann entscheiden, wenn diese mit der Ausübung seiner Instrumentalpartie kollidiert. Gerade die Möglichkeit zu singen schien mir wesentlich, da sie - im Gegensatz zu der Musizierpraxis anderer Regionen der Welt - aus der ersten Musik Europas systematisch vertrieben wurde.

Die Partitur ist in fünf Abschnitte gegliedert (A-E), deren Reihenfolge frei ist; auch wenn Pausen manche Teile trennen, werden herkömmliche Sätze kaum erkennbar. In einigen Fällen ist selbst eine Überschneidung anzustreben; so erklingt Teil D, der aus sieben unabhängigen Soli besteht, zuweilen mit anderen Abschnitten gleichzeitig.

Für B und E sind Tonbandeinspielungen über Lautsprecher vorgesehen. Es handelt sich um Fragmente authentischer außereuropäischer Musik von unterschiedlicher Dauer, oft allgemein hörbar, manchmal aber nur für einige Mitwirkende wiederzugeben, die mit Kopfhörern ausgerüstet sind. Vielfältige Quellen und Aufnahmen stehen heute dafür zur Verfügung; es entspricht der Idee des Stückes, wenn die Auswahl der Originalmusik die Instrumentalbesetzung berücksichtigt. Gezielte Entsprechungen können so disponiert werden, daß sie ethnomusikalische Ähnlichkeiten betonen oder abschwächen. (Zum Beispiel: Musik des Vorderen Orients mit Instrumenten des Hinteren Orients nachahmen oder eine charakteristische Instrumentalkombination des Nahost fernöstlich einfärben, usw.) Authentische Apokryphen kommen zum Vorschein und Paradigmen ferner

Kulturen erhalten zwangsläufig ein fremdes Prädikat zugewiesen. Die Grenzen zwischen Metapher und Zitat, zwischen Modell und Paraphrase verschwinden dann zusehends. Das sind Ergebnisse eines musikalischen Vorhabens, dem die historische Aufteilung in geographische Bereiche mit immer dünner endenden Verästelungen skeptisch gegenübersteht. Die Wirklichkeiten sehen heute anders aus.

Exotica ist dem sechsten Sinn gewidmet.

Mauricio Kagel (1972)

IANNIS XENAKIS: Pléiades (1979)

für sechs Schlagzeuger

Pléiades, 1978/79 als Auftragskomposition für Les Percussions de Strasbourg entstanden und 1979 uraufgeführt, besteht aus vier Teilen, deren Titel sich auf die jeweils verwendeten Instrumente beziehen. Im ersten Teil, *Mélanges*, spielen die unterschiedlichen Schlaginstrumente gemeinsam. In *Métaux* spielen alle Musiker das speziell für dieses Stück entwickelte Instrument »Sixxen«, neunzehn Metallplatten (aus unterschiedlichen Metallen, Messing, Stahl u. a.), die mit Metallhämmern angeschlagen werden. Instrumente mit definierten Tonhöhen werden in *Claviers* eingesetzt: Vibraphon, Marimba, Xylophon, Xylorimba; und in *Peaux* mit Fell bespannte Schlaginstrumente wie Trommeln, Tom-Tom usw.

6. 2. 1994
Akademie der Künste
21.30 Uhr

PETER MACHAJDIK

Intime Musik **(UA)**

Peter Machajdik (E-Gitarre, Trompete, Elektronik, Tonbänder)
David Moss (Stimme, Schlagzeug, Elektronik)
Dietmar Diesner (Saxophon, Elektronik)
Natalia Pschenitschnikowa (Flöten), Dorothea Rust (Tanz)

PETER MACHAJDIK: Intime Musik

Die ca. 90 min. dauernde Performance umfaßt räumliche, akustische und elektronische Musik sowie visuelle Komponenten.

Als visuelle Komponenten versteht man bei diesem Projekt vorwiegend Dinge, die eigentlich unsichtbar sind. Es geht um Klänge und Geräusche, die durch ihre Sinnlichkeit und eigentümliche Stimmung in jedem Zuhörer eigene Vorstellungen visualisieren und sichtbar machen. Die meisten Geräusche, Texte und Fragmente stammen aus den Massenmedien, die die Leute von der Straße holen, sie in ihren Wohnungen isolieren und terrorisieren. Die *Intime Musik* geht von den Dingen des täglichen Lebens aus, berührt akustische und visuelle Kunstformen, durchdringt sie und tritt wieder ins alltägliche Leben ein.

Teil I. — ist ein kleines Musikstück für Stimme, Gitarre, Geige, Schlagzeug, Saxophon und Tonband. Es besteht aus einem kurzen Text und einigen improvisierten Klangszenen.

Teil II. — ein zarter, durch den Aufführungsraum ziemlich langsam fließender elektronischer Klang wird von der Welt der Klänge mit erotischer und erotisierender Thematik untermalt und allmählich von mehreren Lautsprechern ausgestrahlt, die den Hörerbereich umgeben. An einigen Stellen deformiert er sich und beginnt einen der Solisten zu umkreisen und anzugreifen.

Teil III. — besteht aus einer Kombination von zehn kurzen musikalischen und theatralischen Aktionen. Vom Band kommen Klangszenen aus verschiedenen Filmen und TV-Sendungen, Tierstimmen usw.

Teil IV. — ist eine Raumklangkomposition für zwei Flügel, Electronics, Tonband und Instrumentalisten, deren Stimmen außerhalb vom Aufführungsraum gespielt werden. Die Flügel befinden sich einander gegenüber in den Ecken des Aufführungsraumes und sind je mit einem Tonabnehmer ausgerüstet. Direkt über den Saiten jedes Flügels hängt ein Lautsprecher, der die Saiten mit den vom Band zugespilten Geräusche in Schwingungen versetzt. Die Pedale der Flügel, die während der Performance gedrückt werden, geben die Möglichkeit, diese Schwingungen »räumlich« klingen zu lassen. Durch die mit Klang-Effekten ausgerüsteten Tonabnehmer werden die Geräusche in zwei andere Lautsprecher, die sich hinter den Zuhörern befinden, übertragen. Außerhalb vom Aufführungsraum spielen die Instrumentalisten ihre Parts dazu.

Teil V. — das ganze Werk endet mit einer Mischung von elektronischer Noise-Music und eingespielten Geräuschen vom Band.

Peter Machajdik

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kreuzspiel

GÉRARD GRISEY

Talea où la machine et les folles herbes

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kontra-Punkte

* * *

JOHN CAGE

Sixteen Dances for Soloist and Company of Three

Ensemble Modern

Dietmar Wiesner (Flöte); Catherine Milliken (Oboe);
Roland Diry (Klarinette); Wolfgang Stryi (Baßklarinette);
Noriko Shimada (Fagott); William Forman (Trompete);
Sven Strunkeit (Posaune); Hermann Kretzschmar (Klavier / Celesta);
Karin Schmeer (Harfe);
Stephan Meier, Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, Adam Weismann (Schlagzeug);
Peter Rundel (Violine); Michael Stirling (Violoncello)

Tontechnik: Thimo Dörrhöfer; Klangregie: Norbert Ommer

Leitung Dominique My

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kreuzspiel (1951)

Das *Kreuzspiel* entstand im Herbst 1951 und wurde bald darauf im WDR Köln zum ersten mal gesendet. Die Uraufführung bei den Darmstädter Ferienkursen 1952 endete in einem Skandal. Beeinflusst durch Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* und durch Goeyvaerts *Sonate für 2 Klaviere* gehört das *Kreuzspiel* zu den ersten Kompositionen »punktuelle Musik«. Die Idee einer Kreuzung von zeitlichen und räumlichen Vorgängen ist in drei Stadien dargestellt: Im ersten Stadium (2_4á) beginnt das Klavier in den extremen Lagen und bringt durch Lagenkreuzung nach und nach sechs Töne »von oben« und sechs »von unten« ins Spiel; die vier mittleren Oktaven im Klangbereich von Oboe und Baßklarinette übernehmen immer mehr Töne, und im Moment der Gleichverteilung aller Töne über den ganzen Klangbereich haben sich auch alle Reihenfolgen der Klangdauern und Intensitäten so gekreuzt, daß aus den anfänglich ganz unperiodischen Reihenfolgen eine in den Dauern regelmäßig verkürzte und in den Intensitäten regelmäßig lauter werdende Reihe entsteht (accelerando und crescendo); diese wird noch markiert durch einen wood block. Der ganze Vorgang ist dann spiegelförmig rückläufig, so daß am Ende des ersten Stadiums alle Töne wieder in den Extremlagen des Klaviers ankommen; die sechs Töne aus der »Höhe« sind jedoch infolge der Kreuzungen in die »Tiefe« gewechselt, und umgekehrt. Die Tom-Toms verfolgen rhythmisch und dynamisch umgekehrte Wege der Kreuzung mit Tendenzen von länger und leiser zu lauter und kürzer — und entgegengesetzt — innerhalb der Reihe. Wenn sich Töne und Geräusche im Einklang treffen — und das geschieht ziemlich oft —, wird der planmäßige Formverlauf abgelenkt: ein Ton gerät in eine falsche Lage, fällt mit seiner Dauer oder Intensität aus der Reihe etc. Im zweiten Stadium (3_15á) vollzieht sich der ganze beschriebene Formvorgang von innen nach außen: alles beginnt in der Mittelloktav mit Oboe und Baßklarinette, strebt zu den Extremlagen (Klavier) und zurück; aus Trommeln sind Becken geworden; die regelmäßige, das Tempo — durch die kürzeste gewählte Dauer — fixierende Pulsation des ersten Stadiums fällt weg. — Im dritten Stadium (4_) werden beide Prozesse miteinander verknüpft.

Programmheft der Darmstädter Ferienkurse 1959

GÉRARD GRISEY: Talea ou la machine et les herbes folles (1986)

»Talea« ist lateinisch und bedeutet »Schnitt«. In der Musik des Mittelalters bezeichnet dieser Begriff eine wiederholte rhythmische Struktur, der sich eine Folge von ebenfalls wiederholten Tonhöhen (»color«) überlagert, die mit der ersten Struktur kongruent ist oder nicht. Im 20. Jahrhundert findet man diese Trennung von Tonhöhen und Dauern wieder. Die Idee vom Schnitt des anfänglichen Gestus, die Phasen des »Ein- und Ausschaltens der verschiedenen rhythmischen Strukturen sowie die zweiteilige Form — der zweite Teil könnte mit »color« überschrieben werden — haben mir den Titel dieses Quintetts suggeriert. In *Talea* befasse ich mich wieder mit zwei musikalischen Aspekten, von denen ich mich wegen meiner Recherchen auf dem Gebiet der instrumentalen Synthese, der Mikrophonie und der »transformations adjacentes« (»anliegenden Veränderungen«) entfernt hatte, nämlich mit dem Aspekt der Geschwindigkeit und dem des Kontrastes.

Talea besteht aus zwei zusammenhängenden Teilen, die zwei Aspekte, oder, genauer, zwei Hörwinkel eines einzigen Phänomens darstellen. In dem ersten Teil wird ein Gestus (schnell-fortissimo, aufsteigend-langsam, pianissimo-absteigend) mit mittleren Dauern und allmählich hin zur Erodierung und Nivellierung der Kontraste vorgestellt. Im zweiten Teil kontrolliert der Gestus die Großform und die Reihenfolge der Sequenzen. Im ersten Teil hat er polyphonen, im zweiten homophonen Charakter. In gewisser Hinsicht erscheint mir der erste Teil wie ein unerbittlicher Prozeß, der einer Maschine zur Herstellung von Freiheit ähnelt — einer Freiheit, die im zweiten Teil wieder auftaucht. Dieser zweite Teil ist tatsächlich von mehr oder weniger irrationalen Einschüben durchlöchert: Reminiszenzen aus dem ersten Teil, welche sich im neuen Kontext allmählich verfärben und so unkenntlich gemacht werden. Diese wilden Blumen, eine in die Ritzen der Maschine eingedrungene Wucherpflanze, breiten sich mehr und mehr aus und verleihen den Sektionen, die sie von innen heraus zerfressen haben, eine unerwartete Färbung.

G.G.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kontra-Punkte (1953)

für 10 Instrumente

Die erste Fassung der *Kontra-Punkte* für 10 Instrumente entstand 1952, die zweite Fassung wurde 1953 beim Weltmusikfest im Kölner Funkhaus zur Hälfte und im gleichen Jahr in der Konzertreihe »Domaine musical« in Paris vollständig unter der Leitung von Hermann Scherchen uraufgeführt. Das Werk ist Frau Doris Stockhausen geb. Andreae gewidmet. Ein »punktuelles« Ensemblespiel von zehn Solisten, die in sechs Klanggruppen geordnet sind (1. Flöte-Fagott, 2. Klarinette-Baßklarinette, 3. Trompete-Posaune, 4. Klavier, 5. Harfe, 6. Violine-Violoncello), transformiert sich unregelmäßig aber stetig in ein mit »Gruppen« artikuliertes Solospiel, das sich allmählich im Klavierpart konzentriert.

Programmheft des WDR zum Konzert »Musik der Zeit« am 21. 5. 1962

Die *Kontra-Punkte* für 10 Instrumente sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze gelöst werden sollen, bis ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist. Das Werk ist einsätzig. Es werden sechs verschiedene Klangfarben verwendet: Flöte-Fagott; Klarinette-Baßklarinette; Trompete-Posaune; Klavier; Harfe; Violine-Violoncello (drei verschiedenartig geblasene Instrumentenpaare und drei Saiteninstrumente mit geschlagenen, gezupften und gestrichenen Saiten). Diese sechs Klangfarben gehen in eine Klangfarbe über: die des Klaviers (geschlagene Saiten). Nacheinander fallen aus: Trompete, Posaune, Fagott, Violine, Baßklarinette, Harfe, Klarinette, Cello und Flöte. Die sechs verschiedenen Lautstärkegrade (*ppp-sfz*) werden nacheinander zu *pp*. Die großen Unterschiede zwischen sehr kurzen und langen Zeitwerten werden aufgehoben; es bleiben mittlere, eng verwandte Zeitwerte (Sechzehntel, Triolensechzehntel, punktierte Sechzehntel, Quintolensechzehntel usw.). Aus dem Gegensatz zwischen vertikalen und horizontalen Tonverbindungen wird eine zweitstimmige, monochrome Kontrapunktik gewonnen.

Programmheft »Neues Musikfest« Köln, 1953.

JOHN CAGE: Sixteen Dances (1951)

for Soloist and Company of Three

Die *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, deren Uraufführung am 21. Januar 1951 stattfand, werden allgemein als die erste Komposition bezeichnet, in der Cage und Cunningham gleichzeitig — wenn auch wiederum unabhängig voneinander — mit Zufallsoperationen gearbeitet haben. Es handelt sich um sechzehn einzelne Tanzsätze, von denen neun je einer der neun zeitlosen Emotionen des klassischen indischen Theaters zugeordnet ist, worauf jeweils ein Interludium folgt. Dergestalt geht die Komposition auf Cunninghams Initiative zurück, ebenso bezüglich der Reihenfolge der einzelnen Sätze, worin sich quasi schon seine Zufallsoperationen erschöpften. Cunningham schreibt: *Es handelte von expressiven Qualitäten, den neun zeitlosen Emotionen des klassischen indischen Theaters — vier hellen und vier dunklen, mit Ruhe als neunter und umfassender — in bildhafter Form und nicht subjektiv. Ich kannte keinen Grund, weshalb einer bestimmten hellen Emotion eine bestimmte dunkle folgen sollte und deshalb warf ich Münzen.*²⁴ (Auf einen anderen Aspekt seiner Zufallsoperationen in dieser Komposition wird noch später eingegangen).

In den *Changes* stehen als einziger mir bekannten Quelle auch zu den Interludien der *Sixteen Dances* nähere Bezeichnungen, quasi Titel der entsprechenden Tänze, die stets vom Ensemble (Duo, Trio, Quartett), im Gegensatz zu Cunninghams Soli, aufgeführt wurden (mit der einzigen Ausnahme des *erotic*, das als Duo getanzt wurde).

Hier nun die Liste mit den Satzbezeichnungen und den Besetzungsangaben:

I	anger	Solo
II	adagio	Trio
III	humorous	Solo
IV	group?	Duet
V	sorrow	Solo
VI	group?	Quartet
VII	heroic	Solo
VIII	jig	Quartet
IX	odius	Solo
X	blues	Duet
XI	wonderous	Solo
XII	basket	Trio
XIII	fear?	Solo
XIV	chance?	Quartet
XV	erotic?	Duet
XVI	tranquility	Quartet

Cage komponierte die einzelnen Sätze, nachdem die Choreographie bereits feststand, also ebenfalls auf eine bestimmte Emotion bzw. ein »Thema« der Interludien hin. Seine Kompositionsmethode steht mit seinem Streichquartett von 1949/50²⁵ und dem *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, das gleichzeitig mit den *Sixteen Dances* entstand,

²⁴ Cunningham, *Changes*

²⁵ Vgl. dazu Martin Erdmann: *Webern und Cage*. Eine Webern-Nachfolge ist auch in den *Sixteen Dances* an manchen Stellen spürbar, z. B. im 1. und 2. Satz sowie den Symmetriebildungen in Satz 7.

Kompositionen, die in gewissem Maße bereits in den *Two pieces* und den *Seasons* vorweggenommen wurden (die ebenfalls schon auf Aggregaten beruhten, wenn deren Aneinanderfügen auch noch nicht durch Zufallsoperationen erfolgte), in Verbindung.

Die *Sixteen Dances* beruhen ihrerseits auf einer Reihe von Aggregaten, deren Großteil durch alle Sätze hindurch gleich bleibt, und welche einerseits durch ihre Prägnanz, andererseits wegen der Durchsichtigkeit der Sätze durch relativ wenige Instrumente mit prägnanten Klangfarben (Flöte, Trompete, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug) und viele Pausen deutlich zu hören sind. William Brooks schreibt, Cage habe zunächst $8 \times 8 (= 64)$ Aggregate auf Kärtchen fixiert, mit diesen operiert und nach jeweils zwei Sätzen, also mit jeder neuen Emotion, acht Kärtchen durch neue ausgetauscht²⁶, so daß er im Laufe des Stücks insgesamt 56 weitere Aggregate hinzugefügt hätte. Abgesehen davon, daß Brooks entgegen anderen Fakten nicht die Quelle seiner Information angibt, so läßt sich diese weitgehend nicht am Notentext verifizieren. Da die Auswahl der Aggregate, also die Einzeltöne, Intervalle, Akkorde etc., Cage selbst traf, müßte sich, fände man die acht neuen Aggregate in jedem zweiten Satz heraus, eine Zuordnung von eben diesen Aggregaten und der entsprechenden Emotionen festmachen lassen, die Cage mit diesen verband. Dies läßt sich beim III. Satz, dem *humorous*, bewerkstelligen.

In den folgenden Sätzen kann eine solche Zuordnung von neuen Aggregaten nicht mehr, jedenfalls nur sehr vereinzelt, vorgenommen werden, da viele »Emotionsätze« überhaupt kein neues Aggregat aufweisen oder erst das dazugehörige Interludium. Die Anzahl der verwendeten Aggregate beläuft sich in den einzelnen Sätzen (bis auf den ersten) auf sehr viel weniger als 64, so z. B. im *wonderous* mit der rhythmischen Struktur 9×9 auf neun, oder *tranquility* mit der rhythmischen Struktur 11×11 auf elf Aggregate. Cage hat also von den 64 Kärtchen durch Zufallsoperationen nur eine bestimmte Zahl ausgewählt; ein Verfahren, das wohl nicht mehr genau rekonstruiert werden kann. Das Zustandekommen bestimmter, individueller Formschemata oder Melodiebildungen beweist, daß Cage sich an diesen Stellen die Auswahl der Kärtchen vorbehalten hat und nicht dem Zufall, d. h. den Regeln des Umgangs mit dem »magischen Quadrat«²⁷ überließ.

Silke Hilger

²⁶ William Brooks, [Schallplattentext zu den *Sixteen Dances*], gespielt von New Music Concerts, Toronto, unter der Leitung von Paul Zukofsky, CP2/15.

²⁷ Vgl. dazu Christian Wolff, *über Form*, in »die Reihe«, Nr. 7: Form — Raum, Wien 1960, S. 24–30

7. 2. 1994
Künstlerhaus Bethanien
20.30 Uhr

Wiederholung
8.2.1994
22.30 Uhr

GORDON MONAHAN

Sounds And The Machines That Make Them (UA)

Gordon Monahan (Performer)

Laura Kikauka, Bastiaan Maris, Adam Quinn, Barry Schwartz, Stok, Tim Sweet (technische Assistenten)

Der *Virtually Intelligent Robot* entstand in Zusammenarbeit mit Bastiaan Maris.

Mit Unterstützung durch die Siemens AG

GORDON MONAHAN: Sounds And The Machines That Make Them (UA)

Unsere Musik entsteht aus einer Kombination menschlichen, maschinellen und elektronischen Klangmaterials. Dank der heutigen Technik kann jeder einen Stock und einen Stein in die Hand nehmen, sie zusammenschlagen, den Klang sampeln und damit komponieren. Die vorherrschende Methode der Klangerzeugung und -wiedergabe ist im 20. Jahrhundert diejenige, die elektromagnetische Geräte einsetzt (vor allem Lautsprecher), doch die Entwicklung von Klangskulptur und -installationen, zu deren Vorgängern das mechanische Klavier und das Orchestrion gehören, hat von dem technischen Fortschritt ebenfalls profitiert.

In den frühen achtziger Jahren wurde MIDI als digitales Steuerungssystem für elektronische Musikinstrumente eingeführt, und in der Mitte des Jahrzehnts baute der Komponist Trimpin (in Seattle, USA) MIDI-Prozessoren zur Steuerung der Spannung, die seine mechanischen Musikinstrumente und Installationen exakt steuern konnten. 1990 und 1992 hatte ich das Glück (zusammen mit Laura Kikauka), mit Trimpin zweimal in Kanada zusammenarbeiten zu können. Ich stürzte mich sofort auf die MIDI-gesteuerte Technik. Jeder musikalische Avantgardist hat seit den frühesten Tagen von der Möglichkeit geträumt, einen kompliziert erzeugten mechanischen Klang mit einer Fingerbewegung steuern zu können. Das Schöne an der MIDI-Steuerung ist die Kombination einer ziemlich anspruchsvollen Software mit einer großen Zahl von Ausgangskanälen (128 Ausgangskanäle pro MIDI-Kanal); dies schafft eine Situation, in der man komplexe mechanische Bewegungsabläufe mit digitaler Präzision steuern kann. Der mechanische Bewegungsablauf wird zu einer digital gesteuerten Geste, die von gleicher Bedeutung ist wie der sie erzeugende Klang.

Ich habe mehrere MIDI-Prozessoren zur Steuerung der Spannung konstruiert, die bis zu 352 unabhängige Kanäle »dirigieren« können. Nicht alle Kanäle werden bei dieser Performance benutzt. Sie ist die erste einer Reihe von Werken, in denen ich dieses System verwenden will. Alle werden als Installation oder als Performance gezeigt werden können.

Gordon Monahan

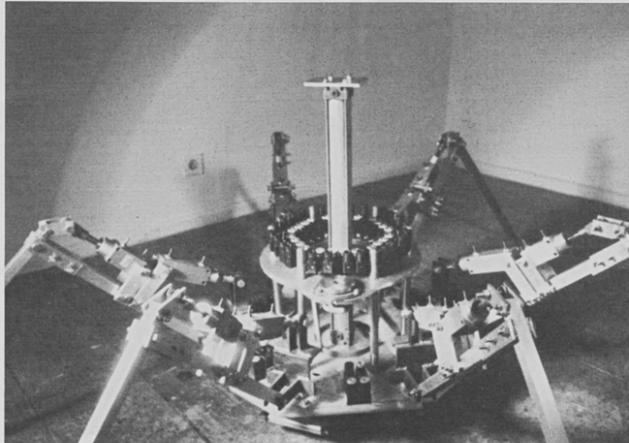
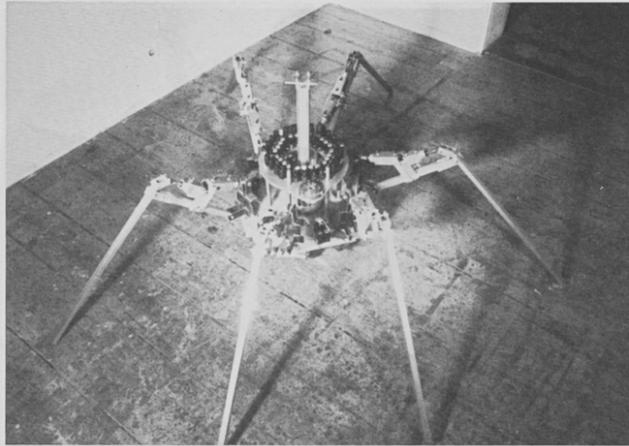
Gordan Monahan – Maschinen und die Klänge, die ihnen Leben geben

(Text von Peter Garland)

Teil I: Szenen aus einer dokumentarischen Historie (in etwas heiterer Perspektive)

Bild: In Mary Shelleys Roman *Frankenstein* wird das von seinem Wissenschaftler - Schöpfer unbarmherzig verfolgte Ungeheuer zuletzt in Nord-Kanada gesichtet, auf dem Weg zur Arktis, wo es im Schleierwerk von Literatur und Mythos verschwindet ... Im zwanzigsten Jahrhundert erscheint es wieder im allgemeinen Bewusstsein, gespielt von Boris Karloff – ein Bild, das sich jedem, der seit den zwanziger Jahren geboren wurde, eingepägt hat. Dadurch verstehen wir, dass es nicht eine von Grund auf schlechte Kreatur war, sondern vielmehr von einer furchtsamen Menschheit missverstanden (wie der moderne Künstler?), vielleicht verflucht von der Arroganz seines Schöpfers, der in seinem deutschen Laboratorium unbeseelten Stoff zum Leben erweckte, ohne Liebe, ohne Mutterbrust, in gotteslästerlicher Anmaßung. Die neue Erfindung, die dies ermöglichte, war wenigstens in der populären Filmfassung die Elektrizität.

Monahan



Monahan/Maris Virtually Intelligent Robot (under construction)
Photos: Gordon Monahan



Monahan: String Machine for Virtually Intelligent Robot
Photos: Gordon Monahan

Bild: Gegen 1870 begibt sich in dem Buch *Les Chants de Maldoror* des mysteriösen uruguayischen Autors Isidore Ducasse alias Comte de Lautréamont ein Ereignis, das einen weltweiten kulturellen Nachhall hervorruft: *So schön wie die unerwartete Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch*. Ein halbes Jahrhundert später springt der Funke über (um einen Begriff aus der Elektrizitätslehre zu bemühen) auf eine Bewegung in Frankreich und Deutschland, die das zwanzigste Jahrhundert verändern wird: den Surrealismus. 1923 schafft der Künstler Man Ray (*Ray?* sprechen wir schon wieder von Elektrizität?) ein »objet d'art«, indem er das Abbild eines Augapfels am Pendel eines Metronoms befestigt. Er nennt es das *unzerstörbare Objekt*. (In den 1960er Jahren schreibt ein ungarischer Komponist namens Ligeti in Deutschland ein Stück für 100 Metronome.)

Bild: Wenn mich die Erinnerung nicht trügt, befand sich Thomas Edisons Laboratorium in New Jersey nicht besonders weit entfernt von New York City (wie auch, bei erweitertem Blickwinkel, von Kanada). In den 1980er Jahren verbrachte Gordon Monahan eine längere Zeit in New York City. Und der andere bedeutende amerikanische Pionier der Elektrizität und ihrer Anwendung über das bis dahin Vorstellbare hinaus, Alexander Graham Bell, war Kanadier.

Bild: Kurz nach der russischen Revolution trifft sich ein junger Wissenschaftler namens Leon Theremin mit Lenin. Ihr Gesprächsthema: Elektrizität. In den dreißiger Jahren wird Theremin in die Vereinigten Staaten geschickt; heute wissen wir Bescheid über die Bedeutung von Industriespionen (unter dem Eindruck der Beendigung des kalten Krieges ist dies der heutzutage vom FBI meistgesuchte Agententypus). In den USA freundet er sich unter anderen mit dem Komponisten Henry Cowell und dem Wissenschaftler Albert Einstein an. Er erfindet ein Instrument, das Theremin: Metallstäbe, die Klang erzeugen,

auf mysteriöse Weise von Handbewegungen in Gang gesetzt, ohne offensichtlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung.

Bei seiner Rückkehr nach Russland, am Vorabend des zweiten Weltkriegs, wird er von Stalin, der Angst vor allen Intellektuellen mit Außenkontakten hat, in ein geheimes Labor eingesperrt, zusammen mit anderen Wissenschaftlern. Fast ein halbes Jahrhundert lang tritt er im Westen nicht wieder in Erscheinung, obgleich er in der Sowjetunion stillschweigend rehabilitiert worden ist. Jenes Labor (über das wir wenig wissen) wird mit vielen sowjetischen technischen Errungenschaften in Zusammenhang gebracht, inklusive der fortschrittlichen Abhörgerätschaften, die die in den 1980er Jahren in Moskau gebaute neue amerikanische Botschaft ruinierten.

Bild: In den 1930er Jahren beginnen zwei junge Komponisten, Lou Harrison und John Cage, an der Westküste der Vereinigten Staaten mit dem Bau ihrer eigenen Instrumentarien. Dabei verwenden sie auf Schrottplätzen gefundene Materialien wie Automobil-Bremstrommeln, Bleche, Waschmaschinen, oder auch alle möglichen verfügbaren ethnischen Instrumente (Gongs, Becken etc.), die sie an Orten wie der Chinatown von San Francisco finden konnten. Ältere Schlagzeugmusik (deren kurze Geschichte erst 1930 mit den *Ritmicas* von Amadeo Roldán beginnt) hatte sich mehr oder weniger auf den Gebrauch des westlichen Orchesterschlagwerks beschränkt (mit einigen Ausnahmen: Roldán, der Instrumente seiner Heimat Kuba verwendete, Henry Cowell, der einen Satz Reisschalen in seinem Werk *Ostinato Pianissimo* verwendete und natürlich Varese mit seinen Sirenen). Wie Harrison bemerkte, schufen sie sich ihre eigenen Orchester und *übergangen einfach das Establishment*. Schrott, der Abraum einer Industriekultur, die das Konzept »Sollbruchstelle« entwickelt hatte, wurde von diesen beiden Komponisten wiederverwertet und der Kunst einverleibt.

Rückblende: Vorher, in den 1920er Jahren, war der deutsche Künstler Kurt Schwitters mit der Schaffung seiner Installationsarbeit *Merzbau* einer ähnlichen Eingebung gefolgt. Das Tempo der westlichen Zivilisation hatte einen Punkt erreicht, an dem es etwas wie eine »Wegwerfkultur« gab. Und die Künstler warteten gespannt

Bild: Im Jahre 1939, unter dem Druck eines Kompositionsauftrages für eine Tanzperformance, hat John Cage gewisse Schwierigkeiten, ein Stück Zustände zu bringen. Es gibt zwar ein Klavier, aber keinesfalls genügend Platz für jene Sorte von multiinstrumentalem Schlagzeugensemble, mit der er bislang zu arbeiten gewohnt war. Er kommt, wahrscheinlich unter dem Einfluss von Henry Cowell, auf eine total bizarre Idee – er wird aus dem Klavier ein Schlagwerk- Ensemble machen. Also appliziert er Münzen, Metallschrauben, Radiergummis und andere Objekte – Massenware der industriellen Kultur – zwischen die Klaviersaiten und betritt eine bis dahin unvorstellbare Welt von klanglichen Möglichkeiten. Dies stellt nicht nur (wie die früheren Schlagzeugstücke) einen Vorläufer der elektronischen Musik dar (vgl. den Essay *The Future of Music: Credo* von Cage), sondern ist eine wundervolle Vermählung von hoher und niederer Kultur: Die Welt der »klassischen« Musik trifft auf die industrielle, proletarische Welt der Schrauben und Muttern.

Ein editorischer Einwurf: Viel ist darüber gesagt worden, wie diese Tat von Cage das Klavier verändert hat. Ich möchte hervorheben, wie dadurch Funktion und Konzept von Schrauben und Muttern, Papierblättern und ähnlicher Gegenstände verändert wurden. Auf einmal betraten geringgeschätzte und verschmähte Objekte der westlichen Zivilisation die gleiche musikalische Bühne, die vorher Rubinstein und Horowitz beherrscht hatten. Die Würde und die Eleganz (und selbstlose Bescheidenheit!) einer ganz gewöhnlichen Schraube, vormals zu einer Arbeiterklassen-Tätigkeit verbannt. Der Elitärismus des »wohltemperierten Klaviers« weicht dem Egalitarismus des »wohlpräparierten Klaviers«. Vielleicht war es neben einer musikalischen auch zu einer sozialen Revolution gekommen!?

Die unerwartete Begegnung eines Bolzens mit einem Radiergummi in einem Klavier – ist dies nicht die Erfüllung einer revolutionären Prophezeiung des Surrealismus? Die Erotisierung (die Kunstschönheit, das Überraschungsmoment) des Alltagsobjektes?

Wir spulen nun vor in das Jahr 1989, zum Zusammenbruch des Breschnewismus / Stalinismus in Osteuropa. Das vorher Undenkbare tritt ein und die Berliner Mauer fällt, beide Deutschland sind wiedervereinigt. Damit einher geht eine Vereinheitlichung der Technologien auf der Grundlage derjenigen des politisch siegreichen Westens. Plötzlich gibt es eine Flut von ausrangierter Maschinerie, Elektronik und von anderen Ostblock-Produkten. Nirgendwo kann man mehr davon finden als in und um Berlin, einer einstmals geteilten Stadt inmitten der DDR.

1992 zieht ein junger kanadischer Komponist namens Gordon Monahan nach Berlin. Er ist von Cage beeinflusst, kennt ihn persönlich. Er hat ein wenig vom wissenschaftlichen Scharfsinn seines Landsmannes Alexander Graham Bell und eine ganze Menge von der wilden Einbildungskraft des Dr. Frankenstein. Mit seinen Mitarbeitern Laura Kikauka und Bastiaan Maris fängt er an, besagte ausrangierte Technik zu sammeln und in einem Schuppen in einer Berliner Hausbesetzergegend zu lagern. Dieser Ort, vom Boden bis zur Decke vollgestopft mit Gerätschaften, hat ein wenig von dem geheimen sowjetischen Laboratorium des Leon Theremin und ein wenig vom Kunstsinn und Humor von Schwitters' Merzbau. (Laura Kikaukas Einfluss ist in der ästhetischen Präsentation stark ausgeprägt, hatte sie doch ein ähnliches Merzbau-artiges Environment bei sich zuhause in Kanada geschaffen, genannt *The Funny Farm*. Jeder, der ihre und Monahans Wohnung in Charlottenburg besucht hat, weiß, wovon die Rede ist!) Eine gewöhnliche Gurke, in jedem Lebensmittelgeschäft zu finden, ist mit zwei Kabeln verbunden, der Strom fließt. Wie Frankensteins wunderbare Schöpfung scheint die Gurke zum Leben zu erwachen, beseelt von einem inneren Leuchten, wurde doch neues Leben in tote, vegetabile Materie eingeflößt. Einmal in der Woche ist dieser Ort offen für das Publikum, wird eine Bar eingerichtet: *The Glowing Pickle*, eines der buntesten kulturellen Wahrzeichen von Berlin 1993. So schön wie die unerwartete Begegnung einer Massagemaschine und eines Tesla-14-Spur-Tonbandgerätes in der Brunnenstraße!

Teil 2: Die von der Notwendigkeit befreite Erfindung (»Notwendigkeit ist die Mutter der Erfindung«)

Gordon Monahan arbeitet in einem künstlerischen Bereich, in dem sich musikalische Komposition, Performance, Instrumentenbau, Installationskunst und Elektronik überschneiden. Ich wurde erstmals Mitte der 80er Jahre mit seiner Arbeit bekannt. Damals hörte ich, der in den frühen 70ern Stücke für Schwirrhölzer und für mit Holzbrettern zu bespielende Klaviere verfasst hatte, von diesem Komponisten, der Lautsprecher wie Schwirrhölzer umherschwang, und der mit einer Art von dekonstruktivem Ansatz an das Klavier herantrat, das den Klavierpuristen Angst und Bange wurde, viel mehr als meine Stücke dies je vermocht hatten. Wie meine eigene Vorgehensweise schien dies ein sehr musikalischer Ansatz zu sein; eine bloße Schockwirkung war nicht beabsichtigt, wie dramatisch auch immer die visuelle Seite der Aufführungen oder ihre akustischen Resultate waren. In einem konservativen Jahrzehnt, als Kopien von Kopien von Kopien des Minimalismus der 60er und 70er Jahre in Mode waren, wirkten solche Werke radikal und erfrischend. 1986 trafen wir beim *New Music America Festival* in Houston kurz aufeinander; aber es ergab sich erst 1993, als wir uns beide als Gäste des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin befanden und tatsächlich Nachbarn waren, dass ich Gordon persönlich kennenlernte und mehr über sein Schaffen erfuhr. Nun erst konnte meine Einschätzung seines Werkes, das vorher nur eine Partitur und eine Tonaufnahme zur Grundlage hatte, und jene zwischen Musikern übliche Mundpropaganda in Erstaunen, Freude und Bewunderung übergehen.

Gordon erkennt verschiedene Einflüsse auf seine Arbeit an, darunter als wichtigsten den von John Cage. Gordon traf Cage in den frühen 1980er Jahren, als er das erste Buch der *Etudes Australes* für ihn spielte (die wenigsten wissen, dass Gordon auch ein ausgezeichneter Pianist im traditionellen Sinne ist). Später half Cage ihm bei der Ausarbeitung der Partitur von Monahans *Piano Mechanics*. Gordon steht mit seiner Herangehensweise an das Klavier deutlich in der Tradition von Cage und auch von Henry Cowell. Man denke an Stücke wie *The Banshee* und *Aeolian Harp* von Cowell, die direkt auf den Klaviersaiten gespielt werden und dergestalt den Charakter des Instruments völlig neu definieren. Wie ich schon weiter oben bemerkte, erweiterte Cage dies durch seine Erfindung des präparierten Klaviers und mit Stücken wie *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, wo der Pianist alles mögliche tut, außer auf den Tasten zu spielen. Cage war auch ein Pionier der elektronischen und der live- elektronischen Musik mit Stücken wie *Imaginary Landscapes* aus den 40er Jahren, dem Tonbandstück *Williams Mix* (1952) und der Reihe von Live-Performance-Stücken *Variations* der frühen 60er Jahre. In den letzteren erweiterte Cage seine frühere Arbeit mit dem präparierten Klavier, indem er Mikrophone und andere live-elektronische Gerätschaften im und um das Klavier herum anbrachte. Das Klavier stellte nun ein weites Feld von klanglichen Möglichkeiten dar (wofür es sich auf einzigartige Weise eignet, wegen seiner polyphonen Natur, seiner physischen Größe und seiner Bühnenpräsenz). Man kann all dies in den Aufführungen von Monahans beiden pianistischen Hauptwerken der 80er Jahre wiederfinden, aber er hat der Musik den Stempel seiner eigenen Originalität und Kreativität aufgedrückt. Wie Kyle Gann, der Musikkritiker der *Village Voice* bemerkte, ist *This Piano Thing* eines der wenigen Stücke für präpariertes Klavier, die nicht wie Cage klingen. Das stellt keinen geringen Verdienst dar.

Als die elektronische Technologie in den 80er Jahren einen Sprung tat mit der Entwicklung von Computern und des MIDI- Systems, erschlossen sich für Monahan neue Möglichkeiten, wenngleich in mehr oder weniger direkter Erweiterung seiner früheren Arbeit. Nun konnte die Elektronik Klänge erzeugen und kontrollieren, um so eine neue rhythmische und klangliche Vielfalt hervor zu bringen. Monahan erkennt in dieser Hinsicht den Einfluss von Conlon Nancarrow an, dessen Arbeit mit dem Player Piano allem vorausging. Ähnlich den auf Europas Straßen des neunzehnten Jahrhunderts populären Orchestrions, die mechanisch und pneumatisch betrieben wurden, versuchte Nancarrow in den späten 40er Jahren eine Art Mini-Schlagzeug-Orchester zu entwickeln, das an den Mechanismus seines Player Pianos angeschlossen war. (Und ähnlich wie Harrison und Cage mit ihren Schlagzeugensembles verwendete er ethnische Instrumente, die hier und da gesammelt hatte, etwa chinesische Trommeln u. ä.). Dieser Versuch erwies sich als erfolglos, aber Nancarrow fuhr fort, seine einzigartige Musik auf mechanischen Klavieren zu schaffen, für die er berühmt geworden ist. Es ist interessant, dass in Monahans letzter Arbeit, wie sie auf dem Inventionen-Festival zur Uraufführung kommt, sowohl elektronische als auch mechanisch-pneumatische Mittel zur Klangerzeugung verwendet werden.

Zwei weitere neuere Meister dieses Gebietes wirkten zusätzlich inspirierend – der Komponist Alvin Lucier und der deutsch-amerikanische Komponist/Erfinder Trimpin (der eine Technik entwickelt hat, mit der Nancarrows Werke direkt auf normalen Konzertflügeln gespielt werden können und für den Nancarrow auch sein jüngstes Klavierstück geschrieben hat). Luciers Werke, in denen Instrumente sich selbst zu spielen scheinen, wie etwa jenes für verstärkte Triangel, kombinieren Erfindungsgeist, musikalische Schönheit und eine Art diabolischer Humor (ein Rückbezug auf die surrealistische Erotisierung des Objekts), Eigenschaften, die alle einen Einfluss auf Monahan hatten.

Trimpins Arbeit ist sowohl wegen der raffinierten Art angewandter Wissenschaft bedeutsam als auch der Tatsache wegen, dass viele seiner Installationen und Performances

aus aufgefundenem Material konstruiert sind, wie die früheren Cage/Harrison'schen Schrott-Schlagzeug-Ensembles.

Fortschrittliche Technologien tendieren dazu, neue Tyranneien zentralisierter Information und akademischer Spezialisierung zu erzeugen – Orte wie das IRCAM in Paris oder die new music centers an der University of California in San Diego, der Stanford University oder das MIT sind klassische Beispiele dafür. Eine Gegenteilstendenz, verkörpert durch Leute wie Gordon Monahan oder Trimpin, de-mystifiziert diese Technologie mit Elementen anarchischen Humors und mit Bezügen auf die Populärkultur. Es gab ein Schillern dieser Sorte von do-it-yourself-Elektronik und musikalischer Komposition, speziell im Umkreis des Mills College in Kalifornien und der Studenten von Robert Ashley Mitte der 70er Jahre. Diese Entwicklung wurde jedoch von der Computer-Revolution verdrängt. Jetzt scheint diese Tendenz wieder an die Oberfläche zu gelangen, was ich als eine heilsame Entwicklung ansehe.

Die Westküste der Vereinigten Staaten ist ein Zentrum der Luftfahrt und Computerindustrie. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich Trimpin hier angesiedelt hat, in Seattle – um die Schrottplätze, Fabriken und Elektronik-Ramschläden abzugrasen. Ebenso ist, wie ich schon weiter oben bemerkte, Berlin ein wichtiger Fundort für die jüngst ausrangierten Technologien des sozialistischen Blocks. Monahan hat sich zur rechten Zeit am rechten Ort eingefunden, und mit den rechten Mitarbeitern, wie dem niederländischen Künstler Bastiaan Maris, dessen subversive Imagination zu derjenigen Monahans genau zu passen scheint. Um noch einmal auf jene Metapher aus der Elektrizität zurückzukommen: werden zwei geladene Drähte zusammengebracht, dann sprühen die Funken – in diesem Fall kreative.

Für die *Inventionen* nun hat Gordon ein MIDI-gesteuertes Orchestrion zusammengestellt, bestehend aus zweiunddreißig türkischen Fingerzimbeln (gesammelt in Istanbul, als er dort im Frühjahr 1993 ein Konzert bestritt, gerade so wie Cage und Harrison einst Instrumente in San Francisco sammelten), die sich selbst spielen, oder besser gesagt: mit sich selbst spielen (Auto-Erotik!): acht rostfreie Bleche, die wabbeln und »behauen« werden (solche Donnerbleche erinnern mich immer an die *First Construction in Metal* von John Cage, wo solche Bleche auch zum Einsatz kommen, was 1939 beispiellos war); fünf seiner *spinning machines*; zwanzig automatisierte Trommeln; einem Gürtel mit türkischen Glöckchen, der schüttelt, rasselt und rollt (*shakes, rattles and rolls* ..).

Was mich in einer früheren Version dieser Performance, deren Aufführung ich in Amsterdam sah, beeindruckte, war die Feinheit und Ruhe einiger Klänge – gewöhnlich bekommt man ja Elektronik und Technologie förmlich um die Ohren gehauen. Es wohnt manchen von Monahans mechanischen Schöpfungen eine wunderbare Sanftmut und ein unaufdringlicher Humor inne.

Die Krönung des Ganzen (falls sich diese Erfindung nicht als zu kopflastig erweisen sollte!) ist der von ihm und Maris konstruierte *virtuell intelligente Roboter*, der während der Performance herumlaufen (sic) wird, pneumatisch pustend und schnaufend, und der auf zwei senkrecht an seinem spinnenartigen Grundgerüst angebrachten Monochorden spielen wird. Wir können nur hoffen, dass dies, wie Man Rays Schöpfung von 1923, sich als »unzerstörbares Objekt« erweist.

Gordon hat seine Performance *Sounds And The Machines That Make Them* genannt. Ich aber glaube: das Gegenteil ist der Quell des Erstaunens und des Vergnügens an seiner Arbeit. Seit der Zeit von Theremin, oder für diesen Zweck besser: seit der Erfindung des Klaviers hatten wir Maschinen, die Klänge machen. Jetzt haben wir Klänge, die Maschinen Leben geben – gesteuert durch Elektrizität, um es klar zu sagen; aber wie Frankensteins Ungeheuer scheinbar unabhängig von ihrem Schöpfer. Dies sind Maschinen, die durch Klang lebendig werden.

Arnold Schönberg beklagte sich einst über seinen Studenten John Cage, ihm damit gleichzeitig ein Kompliment machend, er sei kein Komponist, sondern ein – genialer – Erfinder. Wir wissen heute, dass Schönberg gar nicht so falsch lag, aber die Worte vertauscht hatte. Cage erwies sich als Erfinder und als genialer Komponist.

Gordon Monahan führt diese Tradition fort.

Peter Garland Berlin, im Dezember 1993

Deutsche Übertragung: Frank Gertich (verbessert von F. Hein September 2011)

SIR HARRISON BIRTWISTLE
Three Pieces

SALVATORE SCIARRINO
Codex purpureus

JAMES TENNEY
Cognate Canons (UA*)

* * *

MAURICIO KAGEL
4. Streichquartett

BENEDICT MASON
String Quartet No. 2

Arditti String Quartet
Irvine Arditti, David Alberman (Violine), Garth Knox (Viola), Rohan de Saram
(Violoncello)

Robyn Schulkowsky (Schlagzeug) (Mitspiel bei "Cognate Canons)

(UA*) Auftragswerk der Inventionen '94

SIR HARRISON BIRTWISTLE: Three Movements for String Quartet (1993)

Diese drei kurzen Stücke — jedes etwa drei Minuten lang — sind die ersten einer Reihe von zehn, die ich für Streichquartett schreiben will. Schon lange hat mich die Idee einer Musik beschäftigt, die eine ununterbrochene Exposition bildet; es sind meine ersten Versuche in dieser Richtung. In gewissem Sinne sind sie wie zufällig geöffnete Fenster, die den Blick auf größere Strukturen freigeben, an denen Ereignisse zusammenhanglos vorüberziehen. Das erste Stück beginnt dreimal und hat ein Mittelstück, in dem zwei Ideen vermischt erscheinen. Das zweite hat ein verborgenes Programm mit der Viola als Protagonisten und ist André Hebbelinck gewidmet, der die beiden ersten Sätze für das Antwerpen Festival in Auftrag gab. Der dritte entstand als erster, anlässlich des 90. Geburtstages von Alfred Schlee; es verwendet ein strikt rhythmisches Verfahren mit sich überlagernden Schlägen und Hoquetussen.

Sir Harrison Birtwistle
Deutsche Übertragung: Red.

SALVATORE SCIARRINO: Codex purpureus (1968-83)

für Streichtrio

Der Fall eines über Jahre »ausgebrüteten« Werkes: zu lange aufgeschobene Wünsche, Wünsche nach unvollendeten Bildern - sie weisen klare Konturen auf, als sei ihr Klang gerade verhallt.

Mehrmals wollte ich die Ausstrahlung der durch den geistigen Raum wimmelnden Töne beschreiben: manche nennen sie die »Stille«. Vielleicht bleibt eine tiefere Spur, eine Furche. Dann verharren die Dinge (die dargestellten Gegenstände) unbestimmt schwebend in schwachem Leuchten - Streifungen der Seele.

Wer wird sagen können, wann alles von uns im Dunklen wiederaufgenommen sein wird? Vergeblich unterscheiden wir zwischen Sehen und Blindheit: jedes Licht überschreitet diese Schwelle, indem es uns blendet - und die Illusionen nachleuchten läßt.

Hört nicht auch ihr, was »im Klang sichtbar« ist?

Salvatore Sciarrino

JAMES TENNEY: Cognate Canons (1993 UA)

für Streichquartett und Schlagzeug

Die *cognates*, die »Verwandtschaften«, bestehen in diesem Stück aus Klangpaarungen und Klangkonfigurationen — zum einen vom Schlagzeuger, zum anderen vom Streichquartett gespielt —, die als gleichwertig behandelt werden, wodurch eine kanonische Beziehung zwischen den verschiedenen Instrumentenarten möglich wird. Das Werk besteht aus dreizehn sich überlappenden Kanons, sämtlich in unterschiedlichen effektiven Zeitmaßen zwischen den beiden »Stimmen« (wie in vielen der *Studies for Player Piano* von Conlon Nancarrow, dem mein Werk auch gewidmet ist). Die Tempoverhältnisse sind 3:4, 4:5, 3:4, 2:3, 3:4, 4:5 und 3:4 — in dieser Reihenfolge. Das Klangmaterial im Streichquartettpart enthält einzelne Noten und auch, was John Cage *aggregates* und *constellations* genannt hat.

James Tenney Deutsche Übertragung: Red.

MAURICIO KAGEL: IV. Streichquartett (1993)

Einige thematische Gedanken dieses Stückes gleichen Drehfiguren, die sich im Verlauf der Bewegung in Farbe und Gestalt verändern. Manche Verwandlungen beginnen hier allmählich, wie im Verborgenen, und sie entfernen sich fast unbemerkt vom ursprünglichen Motiv. Andere Wendungen dagegen scheinen wie enharmonische Verwechslungen, jene akustischen trompe-l'œil, die man in der Vergangenheit ohne Vorwarnung aus der Tasche ziehen durfte. Starke Gegensätze sind charakteristisch für die Gliederung der Formteile. Häufige, auch abrupte Tempiwechsel betonen eine Bruchstückhaftigkeit, welche das Wesen dieses Kontinuums darstellt. In einem solchen Zusammenhang dienen Unterbrechungen und Zäsuren zur Verbindung der Fragmente, ähnlich dem Mörtel, der die Ziegelsteine in einem spitzen Bogen festhält.

Mauricio Kagel

BENEDICT MASON: String Quartet No. 2 (1993)

Die sechs kurzen Sätze dieses Quartetts — die nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge gespielt werden müssen — können wie folgt beschrieben werden:

- 1: Ein schneller, scherzoartiger Mechanismus terrasserter Accelerandos
- 2: Ruhige Heterophonie — col legno, senkrechtes spiccato
- 3: Alla chitarra
- 4: Al tamburo
- 5: Statische Harmonie mit mikrotonalen Modulationen
- 6: Ein zweites Scherzo, mit wechselndem Metrum

Benedict Masons *String Quartet No. 2* wurde von Musica (Straßburg) in Auftrag gegeben und dort am 23. September 1993 vom Arditti String Quartet uraufgeführt.

DIETER SCHNEBEL

Monotonien ₁

HELMUT ZAPF

Canzone (UA) ₂

* * *

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Mantra ₃

Sven Thomas Kiebler ₁

Andreas Winkler (Schlagzeug) ₂

Andreas Grau/Götz Schumacher (Klavier) ₃

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

Rudolf Strauß (Toningenieur), Bernd Noll (Tontechnik)

André Richard (Klangregie)

DIETER SCHNEBEL: Monotonien

FÜR KLAVIER

Der Klang des Klaviers besteht in den Schwingungen angeschlagener Saiten, die durch die mitschwingenden Materialien des Instrumentenkörpus, hauptsächlich Metall und Holz, verstärkt werden. Aufgesetzte Dämpfer beenden die Schwingungen mehr oder weniger abrupt. Werden jedoch die Dämpfer aller Saiten mit Hilfe des Pedals angehoben, bilden sich vielfältige Resonanzen — eine Art Halleffekt. Der Klang selbst entsteht indirekt: Finger betätigen Tasten, welche durch eine komplizierte Mechanik den Anschlag der Filzhämmer auslösen. Da in solcher Weise mehrere, ja viele Saiten gleichzeitig zum Klang gebracht werden können, wird beträchtliche Polyphonie ermöglicht. Außerdem können die spielenden Hände die mannigfachen Klangflächen des Instruments noch weniger umständlich als über die Mechanik, nämlich direkt durch Schläge zum Klingen bringen — mittels Techniken, wie sie die neuere experimentelle Musik entwickelt hat.

UND LIVE-ELEKTRONIK

Das Instrumentarium Live-Elektronik hat manche Analogien zum Klavier. Auch da gibt es Tasten und Pedale, die niedergedrückt und losgelassen werden, und sie lösen durch eine komplizierte, nun allerdings elektronische Mechanik Klänge aus. Am Ende schwingen freilich nicht Saiten, sondern — doch wiederum nicht so unähnlich — Lautsprechermembrane. Man kann Schwingungen verstärken oder abdämpfen, sie auch filtern oder sonst verändern; man kann den Klängen einen besonderen Hall beimischen oder ihnen über die an verschiedenen Orten postierten Lautsprecher eine räumliche Charakteristik geben, ja sie gleichsam im Raum wandern lassen; und die Klänge lassen sich auch zeitlich versetzen, so daß sie mit geringer oder auch größerer Verspätung wiederkommen; all dies kann gleichzeitig mit den live erzeugten Klängen vorgenommen werden. Der Instrumentalist bekommt gleichsam noch zusätzliche Tasten und Pedale, oder aber er erhält wie ein Organist in den Instrumentalisten der Elektronik zusätzliche Registranten — oder aber gar wirkliche Mitspieler, die seinen Aktionen antworten und ihm neue Vorschläge liefern, auf die er selbst wiederum Fragen stellen muß, so daß dann tatsächlich »live«-Elektronik entsteht, nämlich als lebendige Kommunikation.

MONOTONIEN FÜR KLAVIER UND LIVE-ELEKTRONIK

- | | | |
|-----------------------------------|--|----------------------------|
| 1. Das Eine | Entfaltung des Einen
<i>Punkt</i> | Hall und Filter |
| 2. Entzweiung | horizontale Entfaltung
<i>Zeit</i>
lang-kurz Differenzierung | Verstärkung
Verstimmung |
| 3. Entgegensetzung —
Begegnung | vertikale Entfaltung
<i>Raum</i>
laut-leise Differenzierung | Raum-Klang |

4. Annäherung — Entfernung	diagonale Entfaltung <i>Zeit – Raum</i> lang-kurz/ laut-leise Übergänge	Zeitverschiebung
5. Konzentration	Entfaltung nach innen <i>Raum-Zeit-Moment</i> Umschlag von Raschem in Stillstand von Lautstärke in Stille	Filter
6. Auseinander	Entfaltung nach allen Richtungen <i>Raum-Zeit-Explosion</i> Chaos, Orgiastik	Transpositionen
7. Vereinigung	Synthese <i>Raum-Zeit-Gegenwart</i> Erinnerungen Ahnungen	Synthese aller Möglichkeiten

Dieter Schnebel

HELMUT ZAPF: Canzone (1992/93) UA

für große Trommel und Live-Elektronik

Canzone entstand mit Unterstützung der Stiftung Kulturfonds und durch ein Arbeitsstipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V. Freiburg

Komponieren mit Schaltungen

Helmut Zapfs Canzone für große Trommel und Live-Elektronik wurde zwischen Dezember 1992 und Dezember 1993 vom Komponisten im Freiburger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung erarbeitet. Das Stück besteht aus sieben Sätzen, deren Titel auf traditionelle musikalische Formen Bezug nehmen und recht genau den Gestus des jeweiligen Satzes beschreiben:

1. Fanfare
2. Contra Danza I
3. Recitativo
4. Passacaglia
5. Aria
6. Contra Danza II
7. Cassatione

Es war Zapfs Ziel, der großen Trommel — und natürlich auch der Live-Elektronik — in jedem dieser sieben Sätze einen anderen Charakter abzuverlangen. Das realisierte er durch

verschiedene Schaltungen. In der Praxis nämlich werden die Möglichkeiten der elektronischen Klangveränderung (durch Klangbewegung im Raum, durch Transposition, durch Ringmodulatoren, durch Frequenzfilter und durch Klangverzögerung) zu Schaltungen verknüpft und im Computer gespeichert. Eine Schaltung wäre also die Kombination einer bestimmten Filtereinstellung mit einer bestimmten Einstellung des Ringmodulators und mit einer bestimmten Verzögerungszeit und so weiter. Je nach Schaltung wird das klangliche Ergebnis eines Trommelschlags grundverschieden sein; Helmut Zapf, dem es ja gerade auf die unterschiedlichen Charaktere der einzelnen Sätze ankam, gab jedem Satz seine eigene Schaltung.

Der erste Satz Fanfare beginnt ohne jede Mitwirkung der Elektronik, erst ganz allmählich kommen zarte Filterklänge hinzu, der Klang wird außerdem im Raum bewegt. Die erste stärkere Veränderung des Live-Klangs findet am Ende dieses Satzes statt in Form eines Reverse-Halls, also eines rückwärts geblendeten Hall-Effekts.

Der zweite Satz Contra Danza I beginnt ähnlich wie der erste mit dem Live-Klang der großen Trommel, die jetzt aber am Rand gespielt wird, wodurch ein spröder, holzähnlicher Klang entsteht. Dieser wird im weiteren Verlauf transponiert und gleichzeitig verzögert; die dadurch verfremdeten Klänge treffen auf das Live-Spiel — es entsteht ein immer dichter werdender Klangteppich.

Der Gestus des dritten Satzes Recitativo ist dem Titel entsprechend erzählerisch frei. Deshalb übernimmt der Schlagzeuger auch über ein Fußpedal selbst die Steuerung des Ringmodulators, der in diesem Satz für die elektronische Klangveränderung besonders wichtig ist. Verzögerung und Transposition treten hinzu; daraus ergibt sich am Ende des Satzes eine Klangfläche, die zart im Raum steht.

Der vierte Satz Passacaglia ist im Grunde ein Lied, bei dem der Schlagzeuger sich selbst begleitet. Zapf nutzte den Umstand, daß auch auf einer großen Trommel — wenn sie ganz am Fellrand gespielt wird — durchaus melodieähnliche Phrasen realisierbar sind. Zuvor aber hat der Schlagzeuger durch Reiben auf der Trommel einen verrauschten Klang erzeugt, der später in gefilterter Form als Begleitung zur Trommel-Melodie hinzutritt. Diese Begleitung hat dem Satz auch seinen Titel gegeben: Sie besteht wie eine Passacaglia aus sich ständig wiederholenden klangfarblichen Mustern.

Im fünften Satz Aria erzeugt der Schlagzeuger, indem er den feuchten Finger über das Trommelfell zieht, ein Geräusch, das ähnlich klingt wie menschliches Brummen. Durch die Transposition dieses Geräusches auf verschiedene Tonhöhen entsteht ein melodieähnlicher Effekt.

Im sechsten Satz Contra Danza II verwendet der Schlagzeuger sogenannte Bambus-Ruten, die einen scheppernden Klang erzeugen, wodurch ein Bauerntanz-ähnlicher Klang entsteht. Am Ende wird der Schlagzeuger langsamer, dazu erklingen die zuvor gespielten schnelleren Rhythmen — ein Gegenrhythmus (Kontratanz) entsteht.

Der siebente Satz Cassatione (zu deutsch: Aufhebung, Verabschiedung) ist der längste und komplexeste Satz des gesamten Werkes und gleichzeitig sein musikalischer Zielpunkt. Während Zapf in den vorhergehenden Sätzen bestimmte Teilaspekte der Elektronik wie des Trommelspiels beleuchtete, während bisher also der Trommelklang zwar durch die Elektronik erweitert wurde, aber immer noch in seiner Originalgestalt wahrnehmbar war, wird dieser Klang im siebenten Satz in seinem Charakter radikal verändert. Am Ende des Satzes, der aus zwei Teilen besteht und deshalb auch zwei Schaltungen hat, wird der Klang der Trommel sich selbst immer unähnlicher und verliert sich schließlich in den höchsten, ganz Trommel-untypischen Lagen. Der Trommelklang verabschiedet sich.

Stephan Hoffmann

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Mantra

Am Ende der sechziger Jahre waren Karlheinz Stockhausens Versuche, die musikalische Intuition auf dem Wege der *intuitiven Musik* einer kompositorisch-rationalen Kontrolle zu unterstellen, in ein kritisches Stadium geraten. Inwieweit *intuitive Musik* dabei zu im Verständnis Stockhausens sinnvollen musikalischen Ergebnissen geführt hat, muß ebenso wie die Frage, ob aus einer derartigen Ausweitung des kompositorischen Subjektes auf das Unbewußte nicht doch ein hypertropher Zug spricht, hier unbeantwortet bleiben. Daß Stockhausen 1970 mit *Mantra* wieder zu einer bis ins kleinste notierten Musik zurückkehrt, könnte als die Antwort des Komponisten verstanden werden. Das Erlebnis der Weltausstellung Osaka, das ihn mit Interpretationen seiner intuitiven Musik konfrontierte, die in keiner Weise dem musikalisch von ihm Gemeinten entsprachen, mochte ein Beweggrund gewesen sein, wieder eine genau notierte Komposition zu verfassen. Zugleich hatte Stockhausen sich seit längerer Zeit — im Grunde seit den *Originalen* — mit verschiedenen Möglichkeiten eines musikalischen Theaterstückes speziell für die Brüder Kontarsky auseinandergesetzt. Dieses Stück, das in den Skizzen noch *Vision* heißt, ist zu diesem Zeitpunkt auch noch in jener Symbolschrift der »intuitiven« Periode skizziert. Es zeigt sich dabei, daß der Weg zu dem notierten Endergebnis keinen wirklichen Bruch darstellt. Der Komponist nutzt genau die Verfahren, die er zuvor umschrieben hatte.

Mantra ist ein in mehrfacher Hinsicht zentrales Werk. Die Kompositionstechniken, die für den Zyklus *Licht* grundlegend sind, werden hier erstmals wieder in einem größeren kompositorischen Zusammenhang ausgefaltet. Zwar greift Stockhausen mit der Formelkomposition auf ein Verfahren zurück, das er bereits in seiner frühen Komposition *Formel* 1951 angewandt hatte. Aus der starren Versuchsanordnung der frühen fünfziger Jahre (die aber gerade dadurch, daß das Verfahren starr angewandt wurde, eine andersartige Syntax entwerfen konnte) wird nun ein virtuos-flexibel gehandhabter Organismus, den das Hören nur noch subkutan registriert. Es scheint, als werde gerade in *Mantra* noch eine weitere Vorstellung — zumindest in Andeutung — exponiert: der Instrumentalpart als szenischer Bedeutungsträger. Damit ist nicht die Stelle gemeint, da die beiden Pianisten in gewisser Weise aus dem Musikstück — und ihrer konventionellen Rolle — heraustreten, nicht das immer existente theatralische Moment der Konzertsituation. Die gesamte musikalische Konfiguration ist als die zweier Protagonisten — sowohl der beiden Pianisten, die konsequenterweise auch die Modulatoren selber bedienen, als auch der beiden Klaviere — angelegt. Es sei nur die Stelle benannt, da das eine Klavier über das andere »lacht«, als es sich verspielt. Es bleibt unbestimmt, ob der eine Pianist über den anderen »lacht« (dies würde der Titel der Komposition nahelegen), oder ob die Instrumente sich nicht als handelnde Elemente in gewisser Weise verselbständigen haben.

In der Reihe der Kompositionen nach *Mantra* zeigt sich zudem, daß nunmehr auch solche musikalischen Elemente, die vormals unter das Tabu gefallen waren und die in einer Komposition der fünfziger Jahre undenkbar gewesen wären, wieder zur Verfügung stehen. Die harmonischen Zusammenhangsbildungen in den Tierkreismelodien wie die Jazz-Elemente im zweiten Akt von *Donnerstag* sind kein »Rückfall«. Philip Glass nannte eines seiner frühen Werke *Another Look at Harmony*. Es ist ebenso der andere Blick Stockhausens, der die ehemals diskreditierten Materialien gleichsam »erlöst«, ihnen eine neue positive Substantialität verleiht. Weder wird in *Tierkreis* eine Tonalität klassischen Verständnisses restituiert, noch suchen die Jazzfloskeln in *Michaels Reise um die Erde* die Grenzüberschreitung zur Unterhaltungsmusik. Vielmehr haben diese Momente in den mehr als zwanzig Jahren ihrer Nicht-Benutzung sowohl ihre negative Aura eingebüßt als auch eine überraschende Frische gewonnen.

Die Ringmodulatoren in *Mantra*, deren akustisches Ergebnis manchem heutigen Hörer als

beinahe archaisches Residuum erscheinen mag, werden eher in einem harmonischem Sinne eingesetzt. Der klangverfremdende Effekt ist nur das Nebenprodukt einer hauptsächlich harmonisch zu begreifenden Funktion. Durch die Ringmodulation, deren Grundfrequenz in der Folge der Reihe fortschreitet und dabei in immer größere Differenz zu den tonalen Zentren der einzelnen Formeldurchgänge treten, wird eine Akkordik höheren Grades ins Werk gesetzt: eine allein von der Vorstellung bestimmte Instanz wird in eine physikalische Realität überführt.

K.E.

Biographien

Abel-Steinberg-Winant-Trio. Der Geiger David Abel spielt in Kammer-Ensembles und in Orchestern, hat Soloauftritte und unterrichtet. Als Kind studierte er bei Naoum Blinder und dem Alma Trio des San Francisco Conservatory for Music. Abel debütierte im Alter von vierzehn Jahren mit dem San Francisco Symphony Orchestra. 1964 hat er den Leaventriff Wettbewerb gewonnen. Er war Mitglied des Francesco Chamber Trio und erhielt 1974 den Naumberg-Kammermusik-Preis. Er ist Artist in Residence des San Francisco Conservatory of Music und gehört dem Mills College in Oakland an. Die Pianistin Julie Steinberg war Solistin in Konzerten des Oakland Symphony Sound Spectrum und des San Francisco Symphony Mostly Mozart Festival. Auch sie gehört dem Mills College in Oakland an. Der Schlagzeuger William Winant erwarb seinen B. F. A. an der York University und seinen M. F. A. am Mills College. Außer westlicher Musik studierte er südindische, balinesische und javanische Musik. Er ist Artist in Residence am Mills College und unterrichtet an der UC Berkeley und UC Santa Cruz. Er ist führender Schlagzeuger des Cabrillo Music Festivals.

Javier Alvarez, geboren 1956, studierte Klarinette und Komposition in seiner Heimat Mexico. 1980 verließ er das Land zu weiterführenden Studien. Zunächst studierte er in den USA in Milwaukee und Chicago, anschließend — seit 1981 — beim British Council am Royal College of Music in London. Er lebt in London und Mexico City. Er ist sowohl Musiker als auch als Komponist und Forscher tätig, bekannt für seine experimentellen Arbeiten und war Mitglied von britischen Ensembles wie Metanoia und West Square Electronic Music Ensemble. Außerdem engagiert er sich für das Sonic Arts Network und für innovative High-Tech- und Multi-Media-Produktionen. Sein Werk umfaßt Arbeiten für Konzerthäuser, Bühne, Tanz, Film und Fernsehen. Er unterrichtete Komposition und Computermusik-Technologie am Royal College of Music und an der Guildhall School of Music sowie am Morley College in London.

Mircea Ardeleanu, geboren 1954 in Cluj/Rumänien. Studierte in Rumänien, in der Bundesrepublik und der Schweiz. Als Solist gewann Mircea Ardeleanu den Ersten Preis des Nationalen Wettbewerbs Bukarest 1977 und den Ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs Gaudeamus in Rotterdam 1979. Seit 1979 arbeitet er ausschließlich als Solist und ist verantwortlich für zahlreiche Erst- und Uraufführungen weltweit. Mircea Ardeleanu befindet sich in ständiger Zusammenarbeit mit Komponisten und wurde zu Konzerten und Aufnahmen an die wichtigsten Bühnen der zeitgenössischen Musik eingeladen.

Das **Arditti String Quartet** formierte sich 1974 in London, als seine Gründungsmitglieder noch gemeinsam an der Royal Academy of Music studierten. 1977 stieß Rohan De Saram, 1986 David Alberman, 1990 Garth Knox zu dem Ensemble. Das Quartett, dessen umfangreiches Repertoire beinahe ausschließlich aus der Musik des 20. Jahrhunderts besteht, hat auf ausgedehnten Tournéeen Europa, Asien und Amerika bereist und ist auf allen wichtigen Festivals Neuer Musik aufgetreten. Seit 1982 unterrichtet das Quartett auf den Ferienkursen des Internationalen Musikinstitutes Darmstadt.

Das **ars-nova-ensemble Berlin** wurde 1987 von Peter Schwarz gegründet. Alle Mitglieder sind stimmlich ausgebildet, eine wichtige Voraussetzung zur Erarbeitung schwieriger neuer Musik. Das Ensemble hat sich zur Aufgabe gemacht, anspruchsvolle Chromusik unseres Jahrhunderts aufzuführen und somit auch das Publikum mit selten zu hörenden Werken bekannt zu machen. 1991 trat das ars-nova-ensemble Berlin bei Inventionen '91 mit einem Nono-Programm auf.

Das **Austrian Art Ensemble** wurde 1980 von Wim van Zutphen in Graz gegründet. Anfangs wurden alljährlich Musiktheaterproduktionen erarbeitet, die dann um Konzertprogramme mit zeitgenössischer Musik erweitert wurden. Die Zusammenstellung des Ensembles variierte bei Bedarf; neben den Musikern zählten Schauspieler, Sänger und

Pantomimen zu den regelmäßigen Mitgliedern.

Seit 1989 spielt das Ensemble hauptsächlich in folgender Besetzung: Christiane M. Aistleitner wurde in Graz geboren und studierte an der dortigen Hochschule für Musik und darstellende Kunst bei Walter Kamper, an der Expositur Oberschützen bei Eugen Jakab sowie an der Eastman School of Music in Rochester/ USA bei David Burge. Konzertdiplom mit Auszeichnung. Bösendorfer Stipendiatin und Würdigungspreis des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung. Seit 1981 Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Seit 1990 leitet sie eine Klasse für Klavier an der Pädagogischen Abteilung dieser Hochschule. Solistische und kammermusikalische Auftritte u. a. mit dem ORF-Symphonieorchester. Teilnahme an zahlreichen Festivals. Konzerte im In- und Ausland. Fernseh- und Rundfunkaufzeichnungen. Seit 1989 Mitglied des Austrian Art Ensembles. Günter Meinhart wurde in Graz geboren und studierte an der dortigen Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Seit 1981 Leiter des Orchesterforums (*Die Glasohrenmenagerie, Aus dem Liederbuch der Grenzgänger, Die dunkle Seite des Würfels, Madame Cora* u. a.). Musikalische Zusammenarbeit mit dem Ensemble des 20. Jahrhunderts, Steve Reich, der Ersten Allgemeinen Verunsicherung, Musyl & Joseppa, dem ORF-Symphonieorchester, dem Chamber Orchestra of Europe und der Perkussionsgruppe Robyn Schulkowsky. Von 1985–87 Leiter des Musikreferates im Forum Stadtpark und seit 1988 Leiter der Musikschule Ilz. Seit Oktober 1990 auch Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Teilnahme an zahlreichen Festivals. Horst Günther Schenk wurde in Altneudorfel/Steiermark geboren und studierte ab 1981 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Von 1983 bis 1984 Mitglied der Österreichischen Jugendphilharmonie und seit 1986 Paukist des Grazer Sinfonischen Orchesters. 1988 Diplom mit Auszeichnung. Musikalische Zusammenarbeit u. a. mit dem ORF-Symphonieorchester, dem Grazer Philharmonischen Orchester, dem Studio Percussion und der Perkussionsgruppe Robyn Schulkowsky. Diverse Solo- und Ensemble-Percussions Projekte, Teilnahme an zahlreichen Festivals. Seit 1989 Unterrichtstätigkeit an verschiedenen Musikhochschulen. Wim van Zutphen wurde in Wageningen/Niederlande geboren. Von 1968 bis 1974 studierte er Klavier, Dirigieren und Elektronische Musik in Utrecht, anschließend bis 1976 Jazzkomposition und Jazzarrangement an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, an der er seit 1976 unterrichtet. 1980 gründete er das Austrian Art Ensemble, als dessen künstlerischer Leiter er seither tätig ist. 1986 organisierte er im Linzer Brucknerhaus das erste umfassende Satie-Festival Österreichs. Teilnahme als Pianist und Dirigent an zahlreichen anderen Festivals. Künstlerischer Leiter der Veranstaltungsreihe *Open Music* in Graz.

Michael Barker, geboren 1951 in Arlington/USA. Seit dem neunten Lebensjahr Studium der Blockflöte und Trompete. Besuchte die East Carolina University Greenville von 1969 bis 1972 und von 1972 bis 1973 die Eastman School of Music Rochester. Bei Ian Boerman am Königlichen Konservatorium für Musik und Tanz in Den Haag studierte er elektronische Komposition. Gastprofessor am Konservatorium Rotterdam von April bis Juni 1990. Im Juli 1990 Gastkomponist am Studio für Elektro-Instrumentale Musik (STEIM) in Amsterdam. Gastprofessur am Konservatorium Utrecht von September bis Oktober 1990. Kompositionen, u. a. *The Father is the Child of Man* (1989) für Blockflöte und Performance-System.

Jean Barraqué war neben Pierre Boulez - zu dem er durch seine grundsätzliche Neigung zu klanglicher Aggressivität und Diskontinuität des Bewegungsdukus eine ästhetische Gegenposition einnahm - der bedeutendste Vertreter der seriellen Musik in Frankreich. 1928 in Puteaux geboren, empfing er erste musikalische Eindrücke als Chorknabe an Notre-Dame in Paris. Um 1947 nahm er Unterricht in Kontrapunkt und Harmonielehre bei Jean Langlais. Richtungsweisend aber wurden für ihn erst die Lektüre des Buches *Schoenberg et son école* von René Leibowitz (1947) und der Besuch von Olivier Messiaens Analysekurs am Conservatoire (1948-51), durch den sich Kontakte zu Karel Goeyvaerts,

Michel Fano und Pierre Boulez ergaben. Das erste vom Komponisten für gültig befundene Werk, *Sonate pour piano* (1950-52), bietet in seiner monumentalen einsätzigen Architektur einen im zeitlichen Umfeld singulären Versuch zur Lösung der durch den Serialismus aufgeworfenen Formprobleme. 1951-54 arbeitete Barraqué in Pierre Schaeffers Groupe de Recherche de Musique Concrète. Eine entscheidende Wendung löste 1955 der Hinweis des befreundeten Philosophen Michel Foucault auf Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil* aus. Dieses Werk wurde zum Bezugspunkt für Barraqués ganzes weiteres Schaffen. Im Lauf der 60er Jahre geriet Barraqué — einerseits durch seine Gegnerschaft zu allen aleatorischen und postseriellen Tendenzen, andererseits aufgrund der Zerrüttung seiner physischen und psychischen Gesundheit — in zunehmende Isolation. Er starb 1973 in Paris an den Folgen einer Gehirnblutung. (H. H.)

Luciano Berio wurde 1925 in Oneglia geboren. Er stammt aus einer Musikerfamilie und studierte schon sehr früh bei seinem Vater und Großvater. 1936 entstand als erste Komposition eine *Pastorale*. Er setzte sein Studium bei Paribeni und Ghedini am Mailänder Konservatorium fort. Er selber hat dann beim Berkshire Music Festival (Tanglewood), in Darmstadt, am Mills College in Kalifornien, an der Harvard University, der North-Western University und der Juillard School of Music in New York unterrichtet. Luciano Berio war 1964/65 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Mario Bertoncini, geboren 1932 in Rom. Musikalische Studien in Rom (Komposition, Klavier) und in Utrecht (elektroakustische Musik). Ab 1962 Experimente mit präparierten Instrumenten *Quodlibet*, *Cifre*, *Tune*, *Scratch-a-matic*; ab 1968 Musiktheater; theoretische und praktische Arbeit über ein funktionelles Zusammenwirken von Ton und Gestik (*Note per un Teatro della Realtà*), Spazio-Tempo Venedig, Biennale 1970. Anfang der 70er Jahre: selbstentworfenen und gebaute Klangobjekte (Prinzip der Äolsharfe); 1975–76 Musical Design Course an der McGill University Montreal (Gründung der unter dem Namen Sonde bekannt gewordenen Gruppe). Bertoncini lebt und arbeitet in Berlin. Mario Bertoncini war 1973/74 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Frank Michael Beyer wurde 1928 als Sohn eines Schriftstellers in Berlin geboren. Er verbrachte seine Kindheit in Dresden, auf Kreta, in Athen, der Schweiz, später wieder in Berlin. Nach Abschluß des Kirchenmusikstudiums Kompositionsstudium bei Ernst Pepping (1952–55). Bestimmende Eindrücke empfing er dann durch die »Wiener Schule«, vornehmlich durch das Werk Anton Weberns. Zunächst Kirchenmusiker, 1953–62 Dozent an der Berliner Kirchenmusikschule. Seit 1960 Dozent an der Hochschule der Künste Berlin, übernahm er 1968 eine Kompositionsprofessur an diesem Hause. Seine Werke, Orchester- und Kammermusik, wurden mit verschiedenen Kunstpreisen ausgezeichnet. Beyer ist Initiator der Reihe »musica nova sacra«, gehörte jahrelang zur Leitung der Berliner Bach-Tage und inaugurierte das Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin. Er ist Mitglied der Akademie der Künste, deren Musikabteilung er heute leitet, sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Sir Harrison Birtwistle wurde 1934 in Accrington (Lancashire) geboren. Er studierte in Manchester bei R. Hall und in London bei R. Kell. 1967 gründete er zusammen mit Peter Maxwell Davies das Kammerensemble Pierrot Players. Birtwistle schrieb vor allem Kammer- und Bühnenmusik, u. a. *Punch and Judy* (1968), *The Mask of Orpheus* (1985) und *Yan Tan Tethera* (1986).

Christoph von Blumröder, geboren 1951 in Northeim (Niedersachsen). Studierte an der Universität Freiburg i. Br. Musikwissenschaft bei Hans Heinrich Eggebrecht, Philosophie und Neuere Deutsche Literaturgeschichte. Seit seiner Promotion im Jahre 1979 (*Der Begriff »neue Musik« im 20. Jahrhundert*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft XII, München und Salzburg 1981) war er ständiger wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1985 ist er Schriftleiter des von Eggebrecht herausgegebenen *Handwörterbuchs der musikalischen*

Terminologie (Wiesbaden 1972–83, Stuttgart 1984 ff.) in Freiburg i. Br. Daneben war er seit 1980 Lehrbeauftragter der dortigen Universität, an der er sich 1980 habilitierte (*Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXII, Stuttgart 1993) und seither als Privatdozent lehrt. Er gab Karlheinz Stockhausens *Texte zur Musik*, Band IV (Köln 1978), Band V und Band VI (Köln 1989) heraus und vertrat im Wintersemester 1991/92 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

Andreas Boettger wurde 1955 in Stuttgart geboren. Nach seinem Schlagzeugstudium in Freiburg trat er jahrelang als Mitbegründer mit dem Ensemble Modern in solistischen und kammermusikalischen Konzerten auf. 1985 begann die Zusammenarbeit mit K. Stockhausen. Sie führte zu zahlreichen Konzerten mit Werken wie *Kontakte*, *Zyklus*, *Hymnen*, *Nasenflügeltanz* und Uraufführungen im Opernzyklus *Licht*. Er arbeitete mit unterschiedlichsten Komponisten wie Boulez, Lachenmann, Henze u. a. für deren Uraufführungen zusammen. Er übt eine internationale solistische Konzerttätigkeit aus, u. a. Festivals wie die Proms in London, Wien Modern, Festival d'Automne de Paris, *Yellow Shark* von Frank Zappa bei den Frankfurt Festen '92 und Donaueschingen mit zahlreichen Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen. 1990 gründete er zusammen mit dem Posaunisten Michael Svoboda die Projektgesellschaft Metall Brass. Er hält im In- und Ausland Kurse für Schlagzeug und ist Dozent an der Hochschule für Musik Freiburg.

Isabella Bordoni, Schriftstellerin, Schauspielerin und Regisseuse für Theater und Fernsehen. Sie schreibt Texte für Theaterstücke, Konzerte, Hörspiele, Opern, Lesungen, Fernsehen, die auch in Büchern und Zeitschriften erscheinen. Sie nutzt die Übertragung in andere Sprachen als eine Methode, die Bedeutung des Textes zu erweitern. Zusammen mit Roberto Paci Dalò gründete sie 1987 die Gruppe Giardini Pensili. 1987 war sie Artist in Residence der Djerassi Foundation in San Francisco.

Peter Bortfeldt, geboren 1960, wurde ausgebildet von Heribert Beissel (Bonn), an der Folkwanghochschule Essen und von György Sebök. Stipendiat der Brahmsgesellschaft Baden-Baden. Soloabende und Konzerte mit namhaften Orchestern und Kammerensembles in Belgien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Holland, Israel, Italien, der Schweiz und Spanien. Seit 1989 spielt er regelmäßig als Solist für Staatsgäste in Bonn.

John Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren. Lebte vorwiegend in New York, wo er 1992 starb. John Cage war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Elizabeth Cairns, geboren 1969 in England. Sie studierte Komposition bei Jonty Harrison und Vic Hoyland an der University of Birmingham. Sie arbeitet sowohl im elektroakustischen als auch im instrumentellen Bereich und wurde im Dezember 1993 vom Arts Council für ein Auftragswerk für vier Stimmen und Tonband der Sonic Arts Network ausgezeichnet, das im selben Monat in der South Bank/London uraufgeführt wurde.

Jorge Camiruaga wurde 1959 in Montevideo (Uruguay) geboren. Er leitet die Schlagzeugklasse an der Universität von Uruguay seit ihrer Gründung im Jahre 1987 und ist Pauker des Philharmonischen Orchesters von Montevideo. In verschiedenen Jazz-Formationen, darunter auch seinem eigenen Quartett, tritt er als Vibraphonist auf, u. a. beim Jazz Festival von Mar del Plata in Argentinien. Für seine Kompositionen erhielt er zweimal den *Florencio*, den Preis des uruguayischen Kritikerverbandes.

Matthew Carey, Bariton, wurde 1960 in Cincinnati/Ohio, USA, geboren. Er wuchs in Greenwich/Connecticut auf. Am Konservatorium Oberlin erwarb er 1982 seinen Bachelor of Music, 1985 seinen Master of Music an der Universität Michigan. In den USA sang Carey u. a. an den Opernhäusern von San Diego und Eugene, Oregon. Seit 1992 ist er in

Lübeck fest engagiert.

Unsuik Chin wurde 1961 in Seoul, Korea, geboren. Schon als Kind hat sie angefangen, Klavier zu spielen. Von 1981–85 studierte sie in Seoul bei Sukhi Kang Komposition; 1985–88 als DAAD-Stipendiatin bei György Ligeti in Hamburg. Seit Sommer 1988 lebt sie in Berlin und arbeitet als freischaffende Komponistin im Elektronischen Studio der TU Berlin. Zu ihren Kompositionen zählen *Gradus ad Infinitum* für acht Klaviere und Tonband (1988), *Troerinnen* für drei Sängerinnen, Frauenchor und großes Orchester (1986), *Akrostichon-Wortspiel* für Solo-Sopran und Ensemble, *El Aliento de la Sombra* für Tonband (1991/92).

Alcedo Coenen, geboren 1958, studierte Musikwissenschaft an der Universität von Amsterdam und Sonologie in Utrecht. Coenen ist Leiter des Studios für Elektronische Musik am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam und Dozent für Computermusik an der Universität Amsterdam. Wichtigste Forschungsprojekte sind der Computerflügel, *De Materie* von Louis Andriessen sowie theoretische und musikalische Werke von Karlheinz Stockhausen und die Arbeit an einem Stockhausen-Lexikon.

Die **Cracow Percussion Group**, 1984 von Jan Pilch gegründet, besteht aus Musikern von der Akademie für Musik Krakau und widmet sich der Musik des 20. Jahrhunderts. Uraufführungen von Werken der Komponisten Alejandro Iglesias Rossi, Boguslav Schaeffer, Hanna Kulenty, Krystyna Moszumanska-Nazar und Nancy van der Vate sind von der Gruppe gespielt worden. Neben zahlreichen Konzerten anlässlich von Festivals in Polen (u. a. Warsaw Autumn '89, '90, '91, '92) trat das Ensemble in Dresden (Tage für Zeitgenössische Musik), München (Musica Viva) und in Amsterdam auf. Die Mitglieder des Ensembles arbeiten als Solisten, Kammermusiker und in Symphonie-Orchestern. Ebenso spielen sie in Jazz-Gruppen.

Pascal Decroupet, geboren 1965. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Lüttich sowie der Posaune am dortigen Konservatorium. Anschließend Forschungsstipendien in Berlin, Paris und Basel. Hauptarbeitsgebiet: Analyse und Ästhetik der Musik des 20. Jahrhunderts. Veröffentlichungen u. a. zu Berio, Ives, Koenig, Pousseur, Stockhausen, Varèse, B. A. Zimmermann. Katalog zur Skizzenedition der Werke Stockhausens von *Kreuzspiel* bis *Momente* für die Paul-Sacher-Stiftung Basel. Dissertation zur Entwicklung des seriellen Denkens bei Boulez, Pousseur und Stockhausen von 1951 bis 1958.

Dietmar Diesner studierte am Cottbuser Konservatorium (1975–78) und an der Dresdner Musikhochschule (1979–85). Seit 1979 freischaffend und Mitbegründer zahlreicher Besetzungen in der ostdeutschen Jazzszene; mitwirkend in internationalen Workshopbands. Ab 1982 multimediale Arbeit mit Tänzern, bildenden Künstlern und Autoren (v. a. Gruppe Fine, Heiner-Müller-Heiner-Goebbels-Projekt); Festivalauftritte in Europa und Nordamerika u. a. mit Fred Frith, Arto Lindsay, Tony Oxley, Radu Malfatti. Entwicklung elektrisch präparierter Saxophon-Sounds und individueller Spieltechniken, Kompositionen, Solo-Performance und Fuck-Noise-Bards u. a. Kixx und Slawterhaus.

Das **ENSEMBLE KÖLN** wurde 1980 von dem Komponisten und Dirigenten Robert HP Platz gegründet. In den zehn Jahren seines Bestehens hat es an die 200 Ur- und Erstaufführungen realisiert. Viele namhafte Komponisten, wie z. B. Claudio Ambrosini, Klaus K. Hübler, Klaus Huber, Mauricio Kagel und Giacinto Scelsi haben eigens Werke für das ENSEMBLE KÖLN geschrieben und sie mit den Musikern des Ensembles erarbeitet. Der am 10. November 1985 in Köln in der Kirche St. Maria im Capitol entstandene WDR-Livemitschnitt der Uraufführung von Klaus Hubers *Cantiones de Circulo Gyrate* — komponiert zum Kölner Jahr der romanischen Kirchen — wurde mit dem Prix Italia ausgezeichnet. Das ENSEMBLE KÖLN hat u. a. beim Rheinischen Musikfest, bei den Salzburger Festspielen, bei Musica Strasbourg, bei den Donaueschinger Musiktagen, beim

Weltmusikfest der IGNM, bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, beim Rencontre Metz, bei den Tagen für Neue Musik Zürich, Beim Henze-Festival bei Wien und im Gewandhaus Leipzig gastiert. Ehrenpräsident des ENSEMBLE KÖLN ist Prof. Siegfried Palm.

Das **Ensemble Modern** — Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik — hat als einziges professionelles deutsches Solisten-Ensemble eine Lücke im Musikleben der Bundesrepublik geschlossen. Es zählt heute zu den gefragtesten Klangkörpern für die Interpretation von Werken des 20. Jahrhunderts. Zu seinen Aufgaben gehören exemplarische Aufführungen von Klassikern der Moderne ebenso wie Aufführungen aktueller Kompositionen unterschiedlicher Stilrichtungen. Es arbeitet eng mit bedeutenden Komponisten und erstrangigen Dirigenten zusammen und verfügt über ein breites Repertoire von Solo- bis zu Orchesterwerken. Eigene Abonnementsreihen an der Alten Oper in Frankfurt/Main, im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie und im Wiener Konzerthaus. Regelmäßige Mitwirkung bei den wichtigen internationalen Festivals; Herausgabe einer eigenen Schallplattenreihe (bei Harmonia Mundi); vielfältige Projekte in Verbindung mit anderen Kunstformen wie Theater, Tanz, Film, Kammeroper; Komponisten-Seminare und Workshops für Schüler. 1980 gegründet und zunächst von der Jungen Deutschen Philharmonie organisatorisch getragen. Seit 1985 fester Sitz in Frankfurt/Main. Seit 1987 eigenständige BGB-Gesellschaft. Entscheidungen über Programme, Dirigenten, Besetzungsfragen treffen die 25 Mitglieder. Gefördert durch die Deutsche Ensemble Akademie unter Mitwirkung der Gesellschaft für Neue Musik und des Deutschen Musikrates aus Mitteln der GEMA-Stiftung, der GVL, der Stadt Frankfurt am Main, des Landes Hessen und des Bundesministeriums des Inneren.

Franco Evangelisti wurde 1926 in Rom geboren. Zunächst begann er ein Ingenieurstudium, wechselte aber 1948 zum Musikstudium (Komposition bei Daniele Paris und Klavier bei Erich Arndt). Von 1952–60 besuchte er regelmäßig die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. An der Freiburger Musikhochschule war er Meisterschüler von Harald Genzmer. 1956 arbeitete er im Elektronischen Studio des WDR Köln, später in den Studios von Gravesano und Warschau. 1964 war er Mitbegründer der Gruppe Nuova Consonanza. Seit 1962 hat Evangelisti keine Musik mehr geschrieben. Er widmete sich in den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1980 theoretischen Studien.

1966 war Franco Evangelisti Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Barbara Monk Feldman, geboren in Kanada, studierte Komposition bei Bengt Hambraeus an der McGill University in Montreal und bei Morton Feldman an The State University of New York in Buffalo; erwarb 1987 den Ph.D. Sie wurde mit dem Edgard Varèse Fellowship der State University of New York (1984–87) ausgezeichnet und erhielt 1991 einen Special Award for the Festival of Quiet Music der Schweizer Stiftung Künstlerhaus Boswil. Seit 1988 Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Auftragswerke für das Sonorities Festival an The Queen's University of Belfast, Toronto New Music Series, The Ontario Arts Council, The Canada Council und Salon Concerts in New York.

Brian Ferneyhough wurde 1943 in Coventry, England geboren. Musikalische Ausbildung an der Birmingham School of Music und an der Royal Academy of Music, London. Studien bei Ton de Leeuw, Amsterdam und bei Klaus Huber am Konservatorium in Basel. Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks (1973), Auszeichnungen des DAAD und der Koussevitzky-Stiftung. Er lehrte von 1973 bis 1986 Komposition an der Musikhochschule Freiburg. Seit 1984 Meisterklassen an der Civica Scuola di Musica in Mailand und Kompositionslehrer am Royal Conservatoire in Den Haag. Gegenwärtig unterrichtet er in San Diego; gibt Kurse für neue Musik bei den internationalen Ferienkursen in Darmstadt seit 1976; 1984 und 1986 war er Koordinator der

Kompositionskurse. Seine Musik wird auf allen wichtigen europäischen Festivals für zeitgenössische Musik aufgeführt.

Brian Ferneyhough war 1976/77 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Orm Finnendahl, geboren 1963 in Düsseldorf, studierte von 1981–91 in Berlin Komposition bei Frank-Michael Beyer sowie Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus und Helga de la Motte. Zu seinen Lehrern zählen darüber hinaus Gösta Neuwirth, Steve L. Mosko und Morton Subotnick. Im akademischen Jahr 1988/89 besuchte er im Rahmen eines Stipendiums das California Institute of the Arts in Los Angeles. Teilnahme an verschiedenen Festivals und Workshops im In- und Ausland. 1992 Kompositionsstipendium des Berliner Senats. Lebt als freischaffender Komponist in Berlin.

Der amerikanische Komponist **Ron Ford** kam im Alter von vierundzwanzig Jahren 1983 in die Niederlande — und blieb. Ron Ford berät sich bei der Komposition seiner Werke gerne mit den zukünftigen Aufführenden. 1987 schrieb er seine Komposition *Trarre* für die Schlagwerkgroep Den Haag. Dies war der Beginn einer Zusammenarbeit, die dazu führte, daß Ron Ford inzwischen ihr »Hauskomponist« genannt wird. Er schrieb in den letzten Jahren u. a. eine Anzahl von Stücken, in der die Stimme von zentraler Bedeutung ist, wie *Song and Dance für Sopran und Kammerorchester*, wofür er 1991 den Förderpreis des Amsterdamer Fonds voor de Kunst erhielt. Außerdem schreibt er regelmäßig Ballettmusiken für Tänzern und Choreographen.

Rudolf Frisius, geboren 1941. Studium in Frankfurt, Hamburg, Göttingen (Musikwissenschaft, Mathematik, Philosophie, Kunstgeschichte). Lehrtätigkeit in Oldenburg (1969–72) und Karlsruhe (seit 1972). Arbeitsschwerpunkte: Musiktheorie, Musikpädagogik, Neue Musik (insbesondere Elektroakustische Musik incl. Neues Hörspiel). Veröffentlichungen u. a. über Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, György Ligeti, Pierre Henry sowie über Musiktheorie und Musikpädagogik (u. a.: *Untersuchungen über den Akkordbegriff*, 1969; *Notation und Komposition*, 1980). Zahlreiche Rundfunksendungen. Lehr- und Vortragstätigkeit u. a. in Darmstadt (Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Internationale Ferienkurse für Neue Musik), Aix-en-Provence (Centre Acanthes), Salzburg, Delphi, Kalkutta, Seoul, Kyoto.

Johannes Fritsch, geboren 1941 in Bensheim-Auerbach (Bergstraße), Studium an der Universität und der Musikhochschule Köln (Musikwissenschaft, Soziologie, Philosophie, Viola, Komposition bei B. A. Zimmermann), während des Studiums Aushilfstätigkeit in verschiedenen Orchestern, Teilnahme am Hochschulwettbewerb (1963) und künstlerische Reifeprüfung (1965) im Fach Viola. Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt und an den Kölner Kursen für Neue Musik. 1965–70 Lehrer für Musiktheorie am Konservatorium der Stadt Köln. 1964–70 Mitglied des Stockhausen-Ensembles, zahlreiche Konzertreisen, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen, 1970 Weltausstellung Osaka. 1966 Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, 1971 Preis der Biennale Paris, 1976 Villa Massimo Rom, 1977 Förderpreis der Stadt Köln, Kammermusikpreis der Stadt Braunschweig, 1981 Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf. 1970 Gründung des Feedback Studio Köln zusammen mit Rolf Gehlhaar und David Johnson. 1971 Feedback-Studio-Verlag (erster deutscher Komponisten-Verlag). Veranstaltung von Hinterhausmusiken, Herausgeber der Feedback Papers. Seit 1974 im Vorstand des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 1979, '82, '84 und '86 Veranstalter der WELTMUSIK-Kongresse in Vlotho (zusammen mit der Landesarbeitsgemeinschaft Musik in Ostwestfalen-Lippe und dem Westdeutschen Rundfunk). 1971–84 Leiter einer Kompositionsklasse und des Seminars für Neue Musik an der Akademie für Tonkunst Darmstadt, gleichzeitig Lehrauftrag für Allgemeine Harmonik und Medienästhetik an der Musikhochschule Köln. Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1974, '84 und '86. Seit 1984 Professor für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln.

Stefan Frolejks — umfangreiche Musikstudien — Arbeit als Composer/Performer, Interpret, Komponist und Instrumentenbauer — zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen — mehrere, auch internationale, Kunstpreise.

Ricardo Gallardo stammt aus Mexico. Er studierte am Konservatorium und der Nationalen Hochschule für Musik an der Universität von Mexico City. Er war Erster Schlagzeuger des Mexico City Philharmonic Orchestra und gründete The Mexico City Percussion Orchestra. In London schloß er seine Ausbildung mit einem Master's Degree an der City University ab. Er unternimmt Konzert-Tourneen durch Europa und Mexico.

Peter Garland ist 1952 in Portland, Maine geboren worden. Er war Schüler von James Tenney und Harold Budd am California Institute of the Arts. Bereits in seiner Jugend kam er mit der Musik der amerikanischen Ureinwohner in Berührung, die für seine eigene Musik prägend geworden ist. In Mexiko lebte er bei den Zapoteken, den Tarascan und Nahuatl-Indianern, deren Musik er erforschte. Seit 1991 lebte und arbeitete er in neun Ländern auf vier Kontinenten; 1994 wird er für vier Monate in Japan leben und dann voraussichtlich in die USA zurückkehren. 1971–91 war er Herausgeber von *SOUNDING*; gegenwärtig arbeitet er an seinem dritten Buch *Gone Walkabout. Essays*. Seine Musik zeigt radikale Einfachheit und Gefühlsüberschwang; sie ist von Satie, dem frühen Minimalismus, der Weltmusik, Populärer Musik und dem Werk von Cowell, Cage und Harrison beeinflusst.

Peter Garland war 1993 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Lutz Glandien, 1954 geboren in Oebisfelde (Altmark). 1975–77 Studium der Ökonomie an der Technischen Universität Dresden. 1977–79 Komponist und Pianist beim SCHICHT-Theater in Dresden. 1979–83 Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik Berlin bei Wolfram Heicking. Seit 1983 freischaffend. Gegenwärtig kompositorische Arbeiten auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik, Kammermusik sowie für Hörspiel und Film. 1985–87 Meisterschüler für Komposition an der Akademie der Künste der DDR bei Georg Katzer. Voya-Toncitch-Preis 1987 in Paris für *365*, Kompositionspreis beim Forum junger Komponisten des WDR Köln 1989 für *cut*, Anerkennung beim Hanns Eisler-Wettbewerb 1989 von Radio DDR für *Tubakonzert*. Anerkennung beim 2nd International Rostrum of Electroacoustic Music für die Komposition *Es lebe*. 1990 und 1992 Kompositionsstipendium der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin. Anerkennung beim 4th International Rostrum of Electroacoustic Music für die Komposition *cut*. Aufführungen bei Festivals in Paris, Bourges, Lyon, Warschau, Oslo, Witten, Dresden, Berlin u. a. Veröffentlichungen bei Recommended Records London, Wergo Hamburg, Bärenreiterverlag Kassel, C. F. Peters Musikverlag Frankfurt, Verlag Neue Musik Berlin, Buschfunk Berlin.

Suguru Goto, geboren 1966 in Japan; Kompositionsstudium in den USA bei Lukas Foss und Earle Brown; bei Robert Cogan am New England Conservatory; bei Dieter Schnebel in Berlin; 1989 Stipendium des Boston Symphony Orchestra; Koussevitzky-Tanglewood-Kompositionspreise beim Tanglewood Musikfestival; Auftragswerke des japanischen Rundfunks NHK, Tokio, 1990 IMC-Kompositionspreis International Rostrum of Composer bei UNESCO, Paris; Teilnahme am Summer Workshop für Computermusik am CCRMA an der Stanford University, California, USA; 1992 Kompositionsauftrag der Tsudajuku-Joshi-Universität, Tokio; Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt; 1993 Aufführung von *Transformation II* durch Yoriko Ikeya-Fuchino im Rahmen von Neue Musik für Klavier & Elektronik im Glockenhaus in Lüneburg; Einladung als Gast-Komponist beim Tempus Novum 4 in Tokio. Gotos Kompositionen werden in Deutschland, England, Frankreich, Japan und den USA aufgeführt.

Andreas Grau (geb. 1965) und **Götz Schumacher** (geb. 1966), — Preisträger beim 2. Internationalen Franz-Schubert-Wettbewerb in Graz und beim Mendelssohn-Wettbewerb

in Berlin — lernten sich 1981 bei ihrem damaligen Lehrer Friedemann Rieger kennen, der ihre kammermusikalische Begabung erkannte und förderte. Nach zweijährigem Studium an den Musikhochschulen Dortmund bzw. Frankfurt setzten sie ihre Ausbildung in Stuttgart bei Patrick O'Byrne und — speziell als Duo — bei Friedemann Rieger und Renate Werner fort. Verschiedenen Erfolgen bei nationalen Wettbewerben (u. a. Bundespreise bei Jugend musiziert) folgten Aufnahmen für Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte. Beim Internationalen Musikwettbewerb der Jeunesse musicale in Belgrad gewannen sie als Publikumspreis die Goldene Harfe, beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn wurde ihnen der Erste Preis und der Preis des Deutschen Musikkrates zuteil. Nach dem Gewinn des Vincenzo-Bellini-Wettbewerbs in Caltanissetta im Jahre 1991 erhielten sie u. a. Einladungen nach Rußland, Rumänien, Frankreich, Italien, Holland und Spanien.

Gérard Grisey wurde 1946 geboren und studierte zunächst in Trossingen und dann am Conservatoire National Supérieur de Musique, wo er vor allem bei Olivier Messiaen Komposition studierte. Daneben studierte er bei Henri Dutilleux und nahm an den Ferienkursen in Darmstadt teil (bei Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Iannis Xenakis). Akustik und Elektroakustik studierte er an der Faculté des Sciences. Er war Stipendiat der Villa Medici und des IRCAM. Von 1982–86 unterrichtete er Komposition in Berkeley und seit 1986 am Pariser Konservatorium sowie in Brüssel.

1980/81 war Gérard Grisey Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Holger Groschopp wurde 1964 in Berlin geboren und studierte von 1982 bis 1990 Klavier bei Georg Sava an der Hochschule der Künste in seiner Heimatstadt. Ergänzend besuchte er Meisterkurse u. a. bei György Sebök und arbeitete mit Isang Yun (Komposition), Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann (Liedinterpretation). Holger Groschopp erhielt mehrere Preise, so beim Brahms-Wettbewerb 1987. Viele Sender im In- und Ausland engagierten ihn für Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. In der letzten Zeit wirkte Holger Groschopp an zahlreichen Klavierabenden sowie Orchester- und Kammermusikkonzerten nicht nur in vielen deutschen Städten mit, sondern u. a. auch in Paris, Lyon, Prag, Budapest, St. Petersburg, Riga, Tallinn, Rom, Mailand, Jerusalem, Tel Aviv, Süd- und Mittelamerika, Südkorea und (auf Einladung von Hans-Werner Henze) beim Cantiere internazionale d'arte in Montepulciano.

Sylvio Gualda erhielt zunächst eine klassische Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Er wurde Solopauker beim Orchestre National de l'Opéra de Paris. Er wandte sich aber dann vor allem der zeitgenössischen Musik zu und arbeitete mit Komponisten zusammen, die für ihn auch Stücke schrieben, wie beispielsweise Marius Constant, André Jolivet, Iannis Xenakis. Er unterrichtet am Conservatoire de Versailles und seit 1978 am Centre Acanthes.

Die Sängerin **Katalin Gyenis**, in Budapest geboren, hat seit den siebziger Jahren in Zusammenarbeit mit Ensembles traditioneller ungarischer Musik eine eigene Stimmtechnik entwickelt. Daneben befaßt sie sich auch mit Neuer Musik. Seit längerem arbeitet sie mit der Gruppe Giardini Pensili zusammen.

Lou Harrison wurde 1917 in Portland, Oregon geboren. Er war Schüler von Henry Cowell in San Francisco und 1941/42 von Arnold Schönberg in Los Angeles. Schon während des 2. Weltkrieges organisierte er eigene Schlagzeugkonzerte. Daneben arbeitete er als Dichter, Tänzer, Tanzkritiker, Notenkopist (seine Handschrift war berühmt), Stückeschreiber und Instrumentenbauer.

Walter van Hauwe ist seit 1972 Professor für Blockflöte am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam. Von ihm stammt ein dreiteiliges Lehrbuch *The Modern Recorder Player*. Er ist seit 1969 Mitglied des Ensembles Quadro Hotteterre und des Ensembles Little Consort. In der Zusammenarbeit mit Komponisten wie Franco Donatoni und Isang Yun setzt er sich

auch für zeitgenössische Literatur ein.

Jens Hedman komponiert elektroakustische Musik am EMS Stockholm seit 1982. Schon früh begann er an Kombinationen aus elektroakustischer Musik und anderen Kunstformen wie Film, Dichtung und Szenographie zu arbeiten, hat sich aber zuletzt ganz der Musik von Band oder ihrer Kombination mit live gespielten Instrumenten verschrieben. Jens Hedman studierte Komposition bei Jan W. Morthenson und Rolf Enström. Bei verschiedenen internationalen Wettbewerben wie der Ars Electronica 1993, dem Concours International de la Musique Electroacoustique in Bourges, Frankreich 1993 und dem Rostrum für elektroakustische Musik in Aarhus, Dänemark 1992 wurde Jens Hedman ausgezeichnet.

Manon Heyne studierte am Königlichen Konservatorium in Den Haag Gesang und beendete ihre Studien im Jahre 1991 mit einem »cum laude«. Sie wirkte in Aufführungen der Nederlands Opera wie Schönbergs *Glückliche Hand*, Schnittkes *Life with an idiot* und Param Vires Oper *Broken Strings* mit und arbeitete mit Dirigenten wie Jos van Immerseel, Lucas Vis, Oliver Knussen, David Porcelijn, Arturo Tamayo und Reinbert de Leeuw. Außerdem singt sie regelmäßig für den Nederlands Kamerkoor und ist als Dozentin am Königlichen Konservatorium in Den Haag tätig.

Peter Hirsch, geboren 1956 in Köln. Aufnahme des Studiums an der Hochschule für Musik Köln im Jahre 1975 bei Wolfgang von der Nahmer. 1979 wurde er Assistent von Michael Gielen an der Oper Frankfurt am Main und war von 1981–1987 Kapellmeister in Frankfurt. Seit der Spielzeit 1987/88 arbeitet er freischaffend. 1992 leitete er an der Deutschen Staatsoper Berlin die Aufführung von Paul Dessaus *Lukullus*.

Josef Hirzberger. Nach dem Studium in Graz Arbeit in verschiedenen Bands und Ensembles: von 1981–88 im *Orchesterforum*, 1983 LP *Aus dem Liederbuch der Grenzgänger*. Von 1988 an Schlagzeuger der *Big Band Süd*; Konzerte und Aufnahmen mit Gastsolisten wie Bob Brookmeyer, Toots Tielemanns, Art Farmer, Arturo Sandoval. Mitglied des *Studio Percussion*; rege Konzerttätigkeit. 1989, 1991 und 1994 Konzerte mit dem *Robyn Schulkowsky Percussion Project*. Kompositionen für das *Studio Percussion* und andere Ensembles. Seit 1980 als Lehrer im Steirischen Musikschulwerk aktiv.

Winrich Hopp, 1980–1984 Musikstudium an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt (Klarinette & Komposition bei J. Fritsch), 1987 Studium der Musikwissenschaft bei Danuser und Philosophie bei H. Martin in Freiburg, derzeit Abschluß der Dissertation über Prozeßkomposition in der Musik Stockhausens am Beispiel von *Kurzwellen*.

Yoriko Ikeya-Fuchino, geboren 1954 in Tokyo, studierte dort an der Toho-Gakuen Musikhochschule Klavier, Cembalo, Gesang und Dirigieren; von 1978 bis 1987 an der Hochschule der Künste Berlin Klavier bei den Professoren Erich Andreas, Klaus Hellwig und György Sebök. 1989–90 war sie Meisterschülerin von Herbert Henck. Seit 1981 ist sie freiberufliche Konzertpianistin, und seit 1981 künstlerische Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Berlin.

Claudio Jacomucci, geboren 1974 in Pesaro, studierte Akkordeon bei Abramo Comandini und bei Jean-Luc Manca in Grenoble. 1988 erhielt er den Ersten Preis in St. Etienne, worauf noch mehrere nationale und internationale Preise folgten. Er gehört der Gruppe XENO an.

Tom Johnson, geboren 1989 in Colorado/USA, erhielt den B. A. und M. Mus. Titel von der Yale University. Zudem nahm er Privatunterricht bei Morton Feldman. Für gewöhnlich wird er als Minimalist bezeichnet, seit er mit einfachen Formen, limitierten Tonleitern und im allgemeinen mit reduzierten Materialien arbeitet. Seine Vorgehensweise ist jedoch logischer als der anderer amerikanischer Minimalisten; er

verwendet oft Formeln, Permutationen und voraussagbare Sequenzen. Von 1971 bis 1982 war er Musikkritiker bei der New York Village Voice. Am bekanntesten sind wahrscheinlich seine Opern, besonders *The Four Note Opera*, seine Arbeit für Solisten *Nine Bells* und das häufig aufgeführte *Failing: A Very Difficult Piece for Solo String Bass*. Er lebt seit 1983 in Paris.

Rolf Julius, 1939 in Wilhelmshaven geboren, lebt in Berlin; 1961 bis 1969 Kunststudium an der Staatlichen Kunstschule in Bremen und an der HdK in Berlin, Meisterschüler. Seit 1974 Arbeiten mit Fotografie, ab 1975 beschäftigt mit Musik/bildender Kunst, 1976 sporadische Foto-Körper-Aktionen wie *Rückenaktion*, Galerie Giannozzo, Berlin, 1979, endlose minimale Foto-reihen (*Deichlinie* und *Körperhorizont*) und *Musik für einen kleinen weißen Raum* (erste Tonbandkomposition), seit 1980 musikalische Aktionen, hauptsächlich im Freien (1981 *Berliner Konzertreihe*: jeden Monat eine private Musik-Aktion in und für die Stadt Berlin), Klang-Objekte, Arbeiten mit Räumen, Zeichnungen, ab 1982 Tonbandkompositionen unter Verwendung von Intervall-Summern (buzzers) und anderer elektro-akustischer Elemente, Performances, seit 1991 auch DAT-Aufnahmen in der Natur. 1983/84 Aufenthalt in New York, PS-1-Stipendium, 1984 Kunstfonds e.V., Bonn, 1984/85 Künstlerhaus Bethanien (*Musik für dieses Gebäude und den Platz davor*), 1986 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin, 1991 Japan Foundation Fellowship in Kyoto.

Mauricio Kagel wurde am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires geboren. Privatstudium Klavier, Violoncello, Orgel, Gesang, Dirigieren, Theorie; Aufnahmeprüfung des Konservatoriums nicht bestanden. Universitätsstudien in Philosophie und Literatur.

1949: Künstlerischer Berater der *Agrupación Nueva Musica*, Buenos Aires.

1950: Mitbegründer der *Cinemathèque Argentine*

1955: Studienleiter an der Kammeroper und Dirigent am Teatro Colon in Buenos Aires; musikalischer Berater der Universität und Leiter der Abteilung für kulturelle Arbeit.

1957: Stipendium des DAAD, seitdem in Köln ansässig. Leiter des Rheinischen Kammerorchesters bei Konzerten mit zeitgenössischer Musik (bis 1961).

1960: seither regelmäßig Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

1961 bis 1963: Vortrags- und Konzertreisen in Amerika.

1964 und 1965: *Slee Professor of Composition* an der State University of New York in Buffalo.

1967: Gastdozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin.

1968: Leiter der Skandinavischen Kurse für Neue Musik in Göteborg.

1969: Leiter des Instituts für Neue Kölner Musik der Rheinischen Musikschule Köln und der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975).

1974: Professor für „Neues Musiktheater“ an der Staatlichen HfM Rheinland, Köln.

1977-1988: Retrospektiven seiner Werke, veranstaltet vom Südfunk Stuttgart (1977 und 1988), 7^e rencontres international d'art contemporain La Rochelle (1979), Centre Acanthes in Aix-en-Provence (1981), Holland Festival (1985), Los Angeles (1988), Frankfurt/M. (1989).

1988/89 *Composer in Residence* der Kölner Philharmonie.

Er lebt in Köln.

Edwin Kaliga wurde 1958 in Kleinmachnow geboren. 1965–70 erhielt er Violinunterricht an der Musikschule Potsdam, zwei Jahre später Schlagzeug- und Paukenunterricht. An der Berliner Musikhochschule studierte er im Hauptfach Schlagzeug/Pauke. Sein erstes Engagement hatte er am Hans Otto-Theater Potsdam. Seit 1982 ist er Schlagzeuger und Pauker im Berliner Sinfonie Orchester. Er ist Gründungsmitglied der Gruppe für Neue Musik »United Berlin«, seit 1986 arbeitet er mit Angelika Neutschel und Band zusammen, er ist Schlagwerker im Trio »Überklang« und im »Percussion Art Duo«.

Georg Katzer, 1935 geboren in Habelschwerdt/Schlesien, studierte Komposition und Klavier in Berlin (Ost) und Prag. Danach war er Meisterschüler von Hanns Eisler an der Akademie der Künste der DDR, die damals, 1960, allerdings noch »Deutsche Akademie«

hieß und deren Mitglied er selbst später wurde. Hier gründete er 1986 das Studio für experimentelle Musik und wurde sein künstlerischer Leiter. Als Professor für Komposition bildete er einige inzwischen erfolgreiche Meisterschüler aus. Ab 1990 gehört er dem Direktorium des Deutschen Musikrates an. Seit 1963 lebt er als freischaffender Komponist in und bei Berlin. Kompositionspreise erhielt er in der DDR, in Frankreich, in der Schweiz, in den USA und in der BRD. Im Jahre 1992 war er Gast der Villa Massimo, Rom. Neben seiner umfangreichen kompositorischen Arbeit (Kammermusik, Oper, Ballett, Sinfonik) beschäftigt sich Georg Katzer auch mit elektroakustischer Musik, Multi-Media-Projekten, und er tritt seit einigen Jahren zusammen mit Improvisatoren als Live-Elektroniker auf. Georg Katzer ist Mitglied der Akademie der Künste.

Sven Thomas Kiebler, geboren 1964 in Neu-Ulm. Erste musikalische Ausbildung bei Renate Schwaiger-Silla und Jaime Padros. Von 1984 bis 1991 Studium in der Meisterklasse von James Avery an der Freiburger Musikhochschule. Danach Stipendiat an der Akademie Schloß Solitude. Seit 1988 als Klavierpädagoge u. a. an der Freiburger Musikhochschule tätig. Mitglied des Ensemble Recherche und des Ensemble Surplus. Als Solist und Kammermusiker zahlreiche Konzerte im In- und Ausland, vorrangig mit Musik des 20. Jahrhunderts.

Alexander Knaifel, 1943 geboren, wuchs in Leningrad auf, wo er 1950 seine Musikausbildung begann. Zuerst studierte er Violoncello bei Emanuel Fischman und Mstislaw Rostropowitsch. Wegen eines Handleidens mußte er den Unterricht abbrechen. Daraufhin studierte er bei Boris Arapow Komposition. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit war er als Musikpädagoge und Redakteur tätig. In der Zeit der Sowjetherrschaft wurden Werke Knaifels nur selten in der UdSSR aufgeführt. Gegenwärtig ist Alexander Knaifel Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Patrick Kosk wurde 1951 in Helsinki geboren. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre begann er im Elektronischen Studio der Universität Helsinki zu komponieren. Seit den frühen achtziger Jahren erarbeitete er hauptsächlich im Experimentalstudio des Finnischen Rundfunks als freier Mitarbeiter für die finnische und schwedische Musik- und Hörfunkabteilung Musik, Klangdesign und Hörspiele. Er war auch in den Studios der INA-GRM in Paris und der GMEB Bourges tätig. Kosk war Mitglied verschiedener live-elektronischer Experimental-Gruppen und hat auch an Bühnenproduktionen mitgewirkt. Er erhielt Auszeichnungen beim Wettbewerb in Bourges, beim Luigi-Russolo-Wettbewerb in Italien und den *Prix Italia*. Zu seinen Werken gehören: *Liv & Tvang* (1979), *Palt eller Pudding* (1982), *Zarathustra I & II* (1982), *Nebula Prospekt* (1984), *Le Water Car – Le Crash Car* (1985), *Ihmisen reiat and Loopskap* (1986), *Tristesse & Isolation* (1990). Patrick Kosk war 1992 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Das **Kroumata Ensemble** ist 1978 in Stockholm gegründet worden und seither in ganz Skandinavien, den USA, Europa und Japan aufgetreten. Die Gruppe von sechs professionellen Musikern (Johan Silvmark, Anders Holdar, Ingvar Hallgren, Leif Karlsson, Anders Loguin und Roger Bergström) wird vom Swedish National Concert Institute unterstützt. Für Kroumata haben u. a. Sven-David Sandström, Torbjörn Iwan Lundquist, Rolf Wallin, Mikael Edlund, Johan Jeverud, Sven-Erik Bäck, Per Nörgård und Arne Nordheim Stücke geschrieben.

Hanna Kulenty, geboren 1961, studierte Komposition bei Wlodzimierz Kotonski in Warschau und bei Louis Andriessen in Den Haag. Erhielt 1985 einen Preis beim Europäischen Wettbewerb junger Komponisten für das Orchesterwerk *Ad unum*, 1986 und 1987 Preise des Polnischen Komponistenverbandes für das Stück *Quinto* für zwei Klaviere und die Streichorchesterkomposition *Breathe*. Außerdem wurde ihr der Stanislaw-Wyspianski-Preis verliehen für ihr bisheriges kompositorisches Werk. 1990/91 war Hanna Kulenty Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Das **Kurzwellen Ensemble Köln** (Johannes Fritsch, Michael Obst, Eberhard Maldfeld, Thomas Meixner, Michael Riessler) tritt in diesem Konzert zum ersten Male auf.

Tan Kutay wurde 1966 geboren und studierte 1986–92 klassisches Schlagzeug an der Hochschule der Künste Berlin bei Professor Vogler. Seit 1992 arbeitet er freischaffend und studiert Musikwissenschaft. Von 1988 an gehört er zum Ensemble für Neue Musik *work in progress* in Berlin.

Helmut Lachenmann wurde 1935 in Stuttgart geboren. Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart: Klavier bei Jürgen Uhde, Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David. 1958–1960 Kompositionsstudien bei Luigi Nono. 1961–1973 kompositorische und pianistische Tätigkeit; Gastvorlesungen an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. 1962 erstes öffentliches Auftreten als Komponist bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1966–70 Theorielehrer an der Musikhochschule Stuttgart. 1970 wurde er Dozent, später Professor an der Pädagogischen Hochschule in Ludwigsburg, 1976 Professor an der Musikhochschule von Hannover, 1981 Professor für Komposition an der Stuttgarter Musikhochschule.

Marold Langer-Philippsen, geboren am 5. Dezember 1964 in München. Tanzausbildung, Schauspiel- und Regieunterricht, Ethnologiestudium in Wien, München, Paris, Berlin. Regieassistenzen bei Rundfunk, Fernsehen, Oper und Theater (u. a. Rudolph, Tragelehn). Text/Regie für Kurzfilm, Radio und Theater. 1984–86 Residenztheater München, Schauspiel und Körpertraining. 1986–92 selbständig mit der Künstlergruppe Eygenart, später Faktorei: freie Theaterproduktionen (Texte/Regie) und Ausstellungen in München, Wien und Berlin. 1992 Text/Regie *Ungeduld des Jahrhunderts Tragödie Wladimir Majakowski*, Akademie der Künste Ost-Berlin. Choreographie und Regiemitarbeit für Axel Manthey bei *Die Zauberflöte* und *Il ritorno d'Ulisse...*, Schloßfestspiele Ludwigsburg, Staatsoper Stuttgart. 1993 Schillertheater Berlin, Regiemitarbeit.

Yun-Kyung Lee wurde 1965 in Seoul geboren. Im Alter von sieben Jahren erhielt sie Klavierunterricht. Sie studierte dann später Gesang, Komposition, Geige und Cello, u. a. an der Yonsei-Universität in Seoul. An der Manhattan School of Music studierte sie Komposition, elektronische Musik und Dirigieren. Seit 1992 lebt sie in Berlin als Schülerin von Witold Szalonek und Mario Bertoncini. Sie trat bei verschiedenen Festivals in Korea, den USA und Deutschland auf, u. a. beim Contemporary Music Festival in New York.

Heinz Lieb, geboren am 29.1.1953 in Konstanz, aufgewachsen in Kreuzlingen TG. Besuchte die Jazzschule und das Konservatorium in Bern sowie das Drummers Collective in New York. Er lehrte drei Jahre an der Jazzschule Bern und zehn Jahre an der Jazzschule St. Gallen, veranstaltete Workshops in Österreich, der Schweiz und Bahia (Brasilien). Konzerte und Schallplatten mit Miroslav Vitous, Kenny Wheeler, Marc Johnson, Ryo Kawasaki, Don Friedmann, Mike Nock, Wayne Dockery, Bibo Stenson, Art Lande, Michael Urbaniac und vielen anderen. Multimediaprojektionen anlässlich einer Schweiz-Tournee mit *Symphonie Yellow* (Bildprojektion, Tanz, Chung-Meisterin aus Peking, Drums und Streichquartett) und *Xidéra* (Solo Drums, Computergraphik und Tanz) – Konzerte in der Schweiz und Süddeutschland. Drei Video-Produktionen (Solo Drum und Computergraphik).

Stefan Litwin wurde in Mexico City geboren. Er studierte Klavier, Musiktheorie und Komposition in der Schweiz und in den Vereinigten Staaten. Zu seinen Lehrern gehörten Gilbert Kalish und Walter Levin, außerdem arbeitete er u.a. mit den Komponisten Herbert Brün, Luca Lombardi, Luigi Nono, Frederic Rzewski und Mathias Spahlinger zusammen. Litwins Vielseitigkeit zeigt sich auch in seinen Vortragskonzerten, in denen er sowohl einzelne Werke vorstellt als auch Themen wie »Entartete Musik«, sozio-ästhetische

Gesichtspunkte von Schönbergs *Ode To Napoleon Buonaparte* oder »Webern und die Folgen: Aufgabe des Komponierens« über die Musik der Darmstädter Schule behandelt. Zur Zeit unterrichtet er an der Musikhochschule des Saarlandes in Saarbrücken Ästhetik, Interpretation und Aufführungspraxis.

Theo Loevendie, geboren 1930, begann in seinem 25. Lebensjahr ein Klarinetten- und Kompositionsstudium am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium. Trotzdem bezeichnet sich Loevendie als Autodidakt. Vor allem prägten seinen Kompositionsstil die langjährigen Erfahrungen als Jazzmusiker, der Aufenthalt in der Türkei, die Beschäftigung mit außereuropäischer Musik, Ethnologie- und Soziologiestudien und nicht zuletzt ein Telegraphiekurs, der seine lebenslange Vorliebe für morseähnliche Rhythmen erklärt.

Bis 1968 war Loevendie fast ausschließlich in der Jazz-Welt aktiv. Loevendies Begeisterung für den Jazz hat vor allem folgenden Grund: Loevendie betrachtet den Jazz als eine Möglichkeit, innerhalb nicht-hierarchischer Strukturen zu arbeiten, da der Komponist direkt in die aktuelle Aufführung einbezogen ist.

Auf der Suche nach immer neuen musikalischen Ideen brachte das Jahr 1968, in dem Loevendie sich der ernsten Musik zuwandte, die radikalste Neuerung mit sich.

Neben seiner Laufbahn als Komponist und Jazzmusiker hat sich Loevendie pädagogischen Aufgaben gewidmet. Von 1970 bis 1988 war Loevendie als Professor für Komposition am Rotterdamer Konservatorium tätig. Daneben lehrte er in vielen Ländern. Zur Zeit lehrt Loevendie am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

Peter Lundén wurde 1955 in Stockholm geboren. Er studierte elektroakustische Musik am EMS Stockholm unter der Leitung von Rolf Enström, Jan Morthenson und Johan Sundberg. Er arbeitet als Komponist für elektroakustische Musik mit Schwerpunkt Computermusik. Am Electronic Music Studio in Schweden (EMS) und am Königlichen Institut für Technologie in Stockholm war er als Dozent tätig. Lundén ist aktives Mitglied der Kineto Auditory Research Group am KTH, an dem er eine Workstation für elektroakustische Musik entwickelt. 1993 wurde er für den Commission Award der International Computer Music Association (ICMA) nominiert. Seine Arbeit mit Live-Elektronik nahm er gemeinsam mit Tamas Ungvary auf; ihr erstes Stück *Sentograffito* wurde anlässlich der Stockholm Music Acoustic Conference 93 an der Königlich-Schwedischen Akademie für Musik aufgeführt. Er leitet die schwedische Sektion der International Confederation of Electroacoustic Music (ICEM) und gehört zur Direktion des EMS.

Peter Machajdik beschäftigt sich seit einigen Jahren mit Klanginstallationen, improvisierter und experimenteller Musik. 1989 gründete er die Gruppe Transmusic Comp., die bei ihren Auftritten selbstgebaute Klangobjekte, aber auch ready-mades wie Eierschneider, Schreib- und Nähmaschinen, Spaten und Hacken und zum Teil Orchesterinstrumente, allerdings selten in traditioneller Art und Weise verwendete. Seit 1989 trat Machajdik solo und in Zusammenarbeit mit Musikern wie David Moss, Tom Guralnick, Peter Hollinger, Natalia Pschenitschnikowa u. v. a. an mehreren europäischen Festivals (u. a. in Den Haag, Berlin, Wien, Leipzig, München, Regensburg, Ebeltoft, Ulrichsberg, Prag, Bratislava, Brünn) auf, begleitete Tänzerinnen und Tänzer wie Dorothea Rust, Bruno Stefanoni, Marjolojn Sinke und komponierte Musik für TV sowie zu den Ausstellungen mehrerer Bildender Künstler. Machajdik war Preisträger beim Int. Luigi Russolo-Kompositionswettbewerb.

Peter Machajdik war 1992 Gast des Berliner Künstlerprogramms des **DAAD**.

Eberhard Maldfeld wurde 1957 in Reinbek geboren. Studium bei Paul Breuer und Wolfgang Güttler an der Staatl. Hochschule für Musik Rheinland in Köln. Kammermusikalische Ausbildung bei Günter Kehr und dem Amadeus-Quartett. 1987 Künstlerisches Diplom. 1983–87 Lehrtätigkeit an der Staatl. Hochschule für Musik Rheinland in Köln. Als Solist und Ensemblemitglied, u.a. mit dem Trio Akkobasso, dem Ensemble Köln oder dem Ensemble Avance internationale Konzerttätigkeit mit alter und

neuer Kammermusik.

Christian Marclay, geboren 1955 in Kalifornien, wuchs in Genf auf, studierte in Boston Bildhauerei und lebt heute in New York. Seit 1979 experimentiert, komponiert und spielt Marclay als Solist und in Gruppen öffentlich mit Schallplatten, die ihn sowohl als Objekt wie als Tonträger interessieren; er ver- und bearbeitet sie in Skulpturen und Performances. Sein *Theater der gefundenen Klänge* wurde auf zahlreichen Tourneen in den USA, Europa und Japan aufgeführt. Häufige Zusammenarbeit mit John Zorn, Elliott Sharp, Lawrence »Butch« Morris, David Moss, Zeena Parkins, Nicolas Collins, Ikue Mori und vielen anderen; Plattenproduktionen, u. a. *Record Without a Cover* (1985), hüllenlos im Plattenregal abzustellen als eine sich durch Gebrauch selbst weiterkomponierende Musik. Neben seinen musikalischen Aktivitäten hat Marclay seine Skulpturen und Klanginstallationen in zahlreichen Museen und Galerien international ausgestellt. Christian Marclay war 1993 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Miklós Maros wurde 1943 im ungarischen Pécs als Sohn des Komponisten Rudolf Maros geboren. Nach Studien bei Ferenc Szabó in Budapest setzte er seine Ausbildung in Schweden an der Musikhochschule in Stockholm bei Ingvar Lindholm fort; auch der Kontakt zur Musik György Ligetis wurde für ihn wichtig. Übertriebener Avantgardismus und überwuchernde Theoriebildungen sind ihm gleichermaßen fremd; stattdessen arbeitet er seine Werke häufig speziell für bestimmte Interpreten und deren individuelle Fertigkeiten. Zusammen mit seiner Frau, der Sopranistin Ilona Maros, gründete er das Maros-Ensemble, eines der in Skandinavien bekanntesten Ensembles Neuer Musik. Maros unterrichtete in Stockholm sowohl an der Musikhochschule (1976–80) als auch am EMS (1971–78).

1980–81 war Miklós Maros Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Benedict Mason wurde 1954 in Leicestershire geboren. Er erhielt Stipendien für das King's College in Cambridge und das Konservatorium von Lüttich. Später war er kurze Zeit Schüler von Ligeti. Zu seinen Werken zählen: *The Hinterstoisser Traverse* (1986), *Oil and Petrol Marks on a Wet Road are Sometimes Held to be Spots Where a Rainbow Stood* (1988), *Chaplinoperas* (1989), *Self Referential Songs and Realistic Virelais* (1990), *Quantized Quantz* (1992).

Die Maulwerker, das Ensemble Dieter Schnebels, das aus dessen Arbeit an der Hochschule der Künste hervorgegangen ist, besteht seit 1978 in immer wieder sich regenerierender Besetzung. Die Gruppe spielt ausschließlich Experimentelle Vokalmusik und Experimentelles Musiktheater. Das Repertoire reicht von Schnebels *Maulwerke*, *Visible Music*, *! (Madrasha 2)*, *Laut-Gesten-Laute*, *Zeichen-Sprache*, *Museumsstücke* über John Cages *Song Books*, *Theatre Piece*, Vokalstücken aus den vierziger Jahren bis zur Musik der Fluxus-Bewegung und Stockhausens *Stimmung*. Die Maulwerker übernahmen 1992 und 1993 die Darstellerparts im Orchesterwerk *The Strychnine Lady* von Jani Christou unter der Leitung von Theodore Antoniou. Konzertreisen führten die Gruppe in verschiedene deutsche Städte, in die Niederlande, nach Belgien, Frankreich, Italien, in die Schweiz, nach Israel, Japan und New York. Die Mitglieder des Ensembles: Anna Clementi, aufgewachsen in Rom, dort Musikstudium und Schauspielausbildung. Lebt seit 1985 in Berlin. Studium bei Dieter Schnebel, seit 1986 Zusammenarbeit in der Gruppe Die Maulwerker. Spezialisierung auf Neue Musik bzw. experimentelles Musiktheater. Gesangsunterricht bei Mieko Kanesugi. 1991 szenische Aufführung des *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg in Bochum und Düsseldorf. Ariane Jeßulat, geboren 1968 in Berlin. 1987–93 Musikstudium an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 1989 Zusammenarbeit mit Dieter Schnebel und Mitglied der Maulwerker. Henrik Kairies, 1966 geboren, kam von Braunschweig über Osterode nach Berlin. Lernte Klavier und Trompete. Seit 1988 an der HdK, Unterricht in experimenteller Musik bei Dieter Schnebel, Improvisation in verschiedenen Gruppen. Mitglied der Maulwerker seit 1989. Katarina Rasinski wurde in Gesang und Schauspiel an

der Hochschule der Künste Berlin ausgebildet. 1978 Mitwirkung an der Maulwerke-Inszenierung von Achim Freyer und Dieter Schnebel. Seitdem Mitglied der Maulwerker. Seit 1979 Dozentin für Stimmbildung an der HdK Berlin. Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Kurse in Stimmbildung. Freie Improvisation in verschiedenen Besetzungen. Tilmann Walzer, geboren 1966. Musikstudium in Freiburg und Berlin (Klavier, Klarinette; Stimme bei Herbert Grzymek). Gründungsmitglied der Freien Performance-Klasse an der HdK Berlin. 1991 zusammen mit Barbara Thun und Christian Kesten *Musik für einen Keller* auf dem europäischen Theaterfestival Diskurs in Gießen. Zusammenarbeit mit Dieter Schnebel und Mitglied der Maulwerker seit 1989.

Thomas Meixner, 1964 in Hilden geboren. Studium bei Prof. C. Caschel in Köln. Solist und Ensemblemitglied bei zahlreichen Konzerten und Rundfunkproduktionen im In- und Ausland. Seit 1988 ist er Mitglied des Schlagquartetts Köln. Darüber hinaus ist er Schlagzeuger des Ensembles Köln und des Thürmchen-Ensemble für neues Musiktheater. Er tritt regelmäßig mit der MusikFabrik NRW und in Solokonzerten auf.

Thomas Meixner lebt seit 1986 in Köln und widmet sich, neben seinen vielfältigen Aktivitäten im Bereich der zeitgenössischen Musik, der improvisierten Musik und der Erforschung neuer Klangmöglichkeiten durch die Entwicklung neuartiger Schlaginstrumente.

Robin Minard wurde 1953 in Montreal geboren. Er studierte in Kanada Komposition bei Peter Paul Koprowski, John Rea und Gilles Tremblay und elektroakustische Musik mit Alcides Lanza. Von 1979 bis 1985 war er Mitglied der Improvisationsgruppe SONDE. Er beschäftigte sich in den letzten Jahren zunehmend mit Computermusik und Klanginstallationen. In den Jahren 1988-89 lebte er im Pariser Studio für Musiker des Canada Council. Im elektronischen Studio der TU Berlin arbeitet er als freischaffender Komponist seit 1987 und hat seit 1992 einen Lehrauftrag Klanginstallation. 1991 war er »Artist in Residence« zum Thema Virtual Reality am Banff Centre for the Arts in Alberta (Kanada) und 1992 Gastkomponist am Künstlerhof Schreyahn. 1993 war er Stipendiat des Senats Berlin und der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks.

Robert Minard war 1990 Gast des Berliner Künstlerprogrammes **DAAD**.

Gordon Monahan wurde 1956 in Kingston (Kanada) geboren. Er trat zunächst als Rockmusiker in verschiedenen Bands in Ottawa von 1968–73 auf. Er studierte dann Physik an der Universität von Ottawa und anschließend von 1976–80 Klavier und Komposition an der Mt. Allison University. 1981–83 Privatstudien bei John Cage. Seit 1978 trat er mit multimedialen Klang-Installationen und Performances in Erscheinung. Seit 1983 hat er das Music Works Magazin herausgegeben. 1990 war er Artist in Residence am Banff Centre for the Arts. Zu seinen wichtigsten Werken gehören *Piano Mechanics* (1984), *Large Piano Magnified* (1986), *Speaker Swinging* (1985), *This Piano Thing* (1989), *Come on Baby Ride With Me, Just Like You Did One Thousand Times Before* (1988), *Music from Nowhere* (1990).

Gordon Monahan war 1992 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Adrian Moore war vorübergehend Mitglied des BEAST (Birmingham Electroacoustic Sound Theatre). Er lebt als Komponist in England und andernorts. In Lyon und Montreal arbeitete er mit Computer-Systemen, mit traditioneller Musik, konkreten Techniken und instrumenteller Musik. Er gewann den Linzer Prix Ars Electronica und wurde lobend erwähnt in Bourges/Frankreich. Zur Zeit beschäftigt er sich hauptsächlich mit der instrumentalen Steuerung von Bandaufnahmen in Echtzeit und computergesteuerter Verräumlichung. Er arbeitet derzeit an der University of Birmingham.

Alessandro Moruzzi ist ein bildender Künstler, der in den vergangenen zwanzig Jahren vor allem auf dem Gebiet des Theaters, des Films und des Video gearbeitet hat. Dabei arbeitete er zusammen mit Gruppen wie Soon 3, Antenna Theater, dem Kronos Quartet, The Residence und Giardini Pensili. Moruzzi hat auch mehrere Installationen eingerichtet.

David Moss, der 1949 in New York geborene Multi-Perkussionist und -Vokalist gehört seit vielen Jahren zu den zentralen Figuren und innovativsten Anregern der neuen Improvisation, der *art rock & noise music*. In seinen Solo-Performances kombiniert er Klangskulpturen, Schlagzeug, Holz, Metall, Mikrochips, Plastik und Wasser mit ungewöhnlichen Vokaleinlagen. Diese Verflechtung von Stimme und Perkussion führt zu eigentümlich „sprachähnlichen“ bizarren Klangprozessen. Seit 1971 tritt er in Europa, den USA, Japan und Australien sowohl als Solist als auch mit eigenen Ensembles auf; derzeit leitet er die *Dense Band* und *Direct Sound*. Musikalische Zusammenarbeit u. a. mit Fred Frith, Shelley Hirsch, Bill Laswell, Christian Marclay, Carles Santos, David van Tiegham, John King, Fast Forward, Arto Lindsay, Jon Rose, George Lewis, John Zorn. Moss war an den Gruppenprojekten *Ambitious Lovers*, *Golden Palominos* und *Electric World* beteiligt. Mit Fast Forward kreierte er das Perkussions-Duo *MAX FACTOR*. Er arbeitete auch mit Tänzern wie Steve Paxton, Kenneth King, Kei Takei u. a. zusammen. 1991 erhielt er das Guggenheim-Stipendium. 1994 wird er Gastkomponist im Schloß Solitude in Stuttgart sein. David Moss war 1991/92 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Dominique My wurde nach ihrem Studium am Pariser Konservatorium von Rolf Liebermann an die Opéra de Paris engagiert, um zwischen 1980 und 1982 die Einstudierung der Sänger zu übernehmen. Sie arbeitete an mehreren Aufführungen, unter anderem des *Grand Macabre* von György Ligeti. Sie studierte ebenfalls die *Tragédie de Carmen* von Peter Brook ein, die sie mehrfach dirigierte. 1987 wurde sie zur Leiterin des Ensemble FA ernannt.

Als Dirigentin leistete sie im Festival Musica 1983 das *Tagebuch eines Verschollenen* von Janacek, *La Racine* von Sylvano Bussotti (1986 mit dem Ensemble L'itinéraire), *Beau Soir* von Gérard Pesson im Festival D'Avignon und drei Opern in konzertanter Aufführung von Dominique Troncin, Valérie Stéphane und Paolo Chagas.

1992 dirigierte sie das Schlagzeugensemble des Orchestre National de France in Werken von Varèse und Hugues Dufourt und das Orchestre Philharmonique de Radio-France (Tristan Murail). Sie gastierte auf den Festivals Villa Médicis (Rom) und Ultima (Oslo). Die Plattenaufnahme mit Werken von Tristan Murail (*Accord - Una Corda*) wurde mit dem Grand Prix de l'Académie Charles Cros ausgezeichnet.

Als Pianistin hat sie zahlreiche Konzerte dem Repertoire der Neuen Musik gewidmet. Ihre Präzision und ihre Offenheit haben mehrere Komponisten dazu bewegt, Werke für sie zu schreiben, so Eric Tanguy, Dominique Troncin, Philippe Fénelon und Jacques Lenot, dessen Klavierkonzert sie 1993 aufführen wird.

Sainkho Namtchylak wurde in einem Goldgräberdorf in der Republik Tuva im südlichen Sibirien an der Nordgrenze der Mongolei geboren. Ihre Großeltern waren Nomaden. Sie wuchs als erste Tochter eines Dorflehrerehepaares auf, studierte Musik am örtlichen College, wurde aber dann vom philharmonischen Komitee abgelehnt und ging aus eigener Initiative nach Moskau, um dort ihr Studium zu beenden. Zur selben Zeit sammelte sie Material über verschiedene Vokaltechniken der Kultmusik lamaistischer und schamanistischer Traditionen in Sibirien ebenso wie der tuvinischen und mongolischen Kehlkopf- und Obertongesangstile.

Erste Auftritte 1986, Konzerttours nach Europa, Australien, Neuseeland, USA, Kanada usw. als Folkloresängerin. Nach 1988 begann sie mit frei improvisierenden Gruppen zu arbeiten, kam mehr und mehr in den Bereich der Improvisierten Musik und versuchte dabei immer, die traditionellen ethnischen Aspekte in den Bereich der Avantgarde zu bringen. Erster Auftritt als Interpretin Neuer Musik beim Münster Festival 1990, später zahlreiche Konzerttourneen durch ganz Europa, Auftritte bei den großen Festivals Neuer Musik, Eröffnungskonzert der Documenta IV in Kassel, Amerikatournee 1993.

Sainkho Namtchylak ist 1994 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD** sein.

Michael Obst wurde 1955 in Frankfurt am Main geboren. Studium der Schulmusik von 1973–78 und Klavierstudium bei Alfons Kontarsky, später bei Aloys Kontarsky in Köln von 1979–82. 1982 Konzertexamen. 1979–86 als Komponist im Studio für Elektronische Musik der Musikhochschule Köln tätig. 1981–86 Mitglied als Pianist im Ensemble Modern. Seit 1986 Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen als Interpret (elektronische Tasteninstrumente) für seinen Opernzyklus *Licht*. Einladungen und Kompositionsaufträge der Studios von Gent (IPEM), Stockholm (EMS), Paris (IRCAM), Köln (WDR) und Bourges (GMEB). Michael Obst lebt als freier Komponist in Bad Honnef bei Bonn.

Gabriela Ortiz wurde 1964 in Mexico City geboren. Sie studierte Komposition am dortigen National Conservatory of Music bei Mario Lavierst und bei Federico Ibarra an der National University of Mexico. 1990 studierte sie an The Gualda School of Music and Drama Komposition bei Robert Saxone. 1991 nahm sie an der National Fellowship of Mexico für PhD-Kompositionsstudien teil und studierte Elektroakustische Musik an der City University in London. 1992 wurden ihre außerordentlichen Leistungen als Komponistin mit dem wichtigsten Preis für junge Komponisten vom Mexican Council for the Arts and Culture gewürdigt.

Sie nahm an verschiedenen Musikfestivals in Mexico, den USA und Europa teil, so auch an der Ausstellung Mexico: a Work of Art in New York 1990, am New Music Festival »Young Composers« in Warschau 1990, am International New Music Forum in Mexico City 1988-89, am Exotica concerts des Sonic Arts Network, London 1992, am Het Slag Werk Festival in den Niederlanden, am Festival International de Musique Experimentale in Bourges/Frankreich und arbeitete mit der Bildhauerin Elena Osterwalder am Multimedia-Projekt für die Skulpturen-Ausstellung der Heritage Village in Columbus/Ohio 1989.

Ihre Kompositionen umfassen Arbeiten für Klavier, Barockflöte, Klarinette, elektroakustische Instrumente und Orchester. 1990 hatte ihr Werk für Orchester *Patios* in Mexico Premiere.

Giacomo Oteri, geboren 1954 in Palermo. Lebte in Mailand, Managua, Damaskus, Beirut, Rom, Manila, Sydney. Studium am Sydney College of Arts 1980–83; B. A. Visual Arts; anschließendes Stipendium ebenda. 1985–87 in Mailand, seit 1988 in Berlin.

Hans Otte, geboren 1926. Studien in Deutschland, Italien und in den USA. Vielfache Kompositionspreise und Stipendien. Von 1959 bis 1984 Musikchef von Radio Bremen. Auch als Interpret seiner eigenen Werke international tätig. Neben seinen kompositorischen Arbeiten — Vokal- und Instrumentalmusik mannigfachster Art — eine ganze Reihe von experimentellen szenischen Arbeiten, mit denen Klang, Sprache, Bild und Gestus neu artikuliert werden sowie verschiedene Versuche, Klang durch Objekte, Räume, Environments noch unmittelbar erlebbar zu machen. Aufführungen seiner Werke auf allen internationalen Festivals Neuer Musik. Ausstellungen (Auswahl): 1962 Haus am Waldsee, Berlin, Skripturale Malerei; 1978 Nationalgalerie Berlin Meta-Musikfestival, Hans Otte On Earth-Klangraum; 1980 Akademie der Künste, Berlin, Für Augen und Ohren; 1983 Drawing Center, New York, Notations, 1987 Weltmusikfest Köln, Kunstverein, Klangcontainer; 1992 Konstmuseum Borås/Schweden, Hans Otte — Klangrum: Rumsklang.

Roberto Paci Dalò, Komponist, Klarinettist, Autor und Regisseur, hat in Fiesole und Ravenna studiert. Seine Kompositionen reichen von Kammermusik und Sinfonik bis zu Opern, Installationen, Theater- und Medienprojekten. 1987 war er Composer in Residence der Djerassi Foundation in San Francisco. Paci Dalò beschäftigt sich vor allem mit dem Medium Rundfunk und entwickelt interaktive Computerprogramme. Zusammen mit Isabella Bordoni gründete er 1985 die Gruppe Giardini Pensili.

Jan Pilch, geboren 1956, studierte bei J. Stojko Schlagzeug an der Akademie für Musik in Krakau. Er hat als Solist und Kammerorchester-Musiker an wichtigen Festivals in Polen, Österreich und Deutschland teilgenommen. Er ist Mitglied der Jazzgruppe Laboratorium und Gründer der Cracow Percussion Group. Jan Pilch ist Dozent für Schlagzeug an der Musikakademie Krakau.

Robert HP Platz wurde 1951 in Baden-Baden geboren. Schüler von Wolfgang Fortner und Karlheinz Stockhausen; zahlreiche Preise und Auszeichnungen, zuletzt in Schreyahn und durch die Rockefeller Foundation. Arbeitet zur Zeit an *Dunkles Haus* (Auftrag der Bayerischen Staatsoper München); als Dirigent Schüler von Francis Travis; Gründer und Leiter des ENSEMBLE KÖLN; Gastdirigante u. a. bei Ensemble Modern, Spoleto-Festival Orchester, WDR Sinfonieorchester, Avanti-Orchestra, 2e2m und bei Festivals wie Donaueschinger Musiktage, Strasbourg, Metz, Spoleto, Helsinki, Köln, Turin, London und Salzburg. Werke (Auswahl): *uns/euch* für 2 Spieler/Gruppen (1973), *Zusammenfinden* für 3-5 Spieler (1973), *Schwelle* für Orchester und Tonband (1973/78), *rapport* (1979), *trail – Klavierstück 1* (1981/82), *Requiem* für Tonband (1983/84), *Klavierstück 2* (1984), *Verkommenes Ufer* szenische Komposition in 2 Akten (1983), *Quartett (Zeitstrahl)* (1986), *Klavierstück 3* (1988), *Dunkles Haus* (Kammeroper, 1988–1991), *Schreyahn* Zeitinstallation für Violoncello und Instrumentalgruppen (1988–1990).

Das Schlagzeugensemble **Les Pléiades** wurde von sechs Musikerinnen (Chantal Aguer, Hélène Colombi, Laurence Chave, Christine Lagniel, Eve Payeur, Claire Talibart) zusammen mit Sylvio Gualda gegründet, mit dem sie am Conservatoire National de Versailles und bei den Ferienkursen am Centre Acanthes zusammenarbeiten.

John Preininger, geboren in Graz, Schlagzeuger und Organisator der »Neighbours« (mit Dieter Glawischnik piano und Ewald Oberleitner bass). Auftritte mit ihnen in 23 Staaten auf vier Kontinenten. Schreibt Lyrik und Essays; verschiedene Veröffentlichungen. Entwickelte eine eigene »Copy-Art« (Kurzfilme auf Papier), entwirft Objekte/ Skulpturen; mehrere Ausstellungen und Malaktionen. Macht Soloperformances, bei denen er Musik, Sprache und Tanz verbindet. Arbeitet noch als Bibliothekar, beschäftigt sich mit sensitiv-intuitiver Heilmassage, Astrologie, Fremdsprachen und Chaosforschung.

Natalia Pschenitschnikowa ist in Moskau geboren und aufgewachsen. Sie erhielt Musikunterricht seit dem vierten Lebensjahr. Am Staatlichen Tschaikowski-Konservatorium studierte sie u. a. Flöte bei J. Dolshikow, Kammermusik bei K. Adshemow und J. Nikolajewskij. Sie arbeitete mit verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern der Moskauer Avantgarde zusammen (Klang-Aktionen, experimentelle Arbeiten, Performance, Improvisation, Schauspiel, Video). Sie gehört zu den Begründern der seit 1988 jährlich stattfindenden Veranstaltungen zeitgenössischer Musik unter dem Titel *Alternativa-?*, des ersten in Moskau in Eigenregie von Musikern und Komponisten organisierten Musikfestivals. Konzertreisen führten sie mit ihrer Schwester, der Pianistin und Cembalistin Jelena Pschenitschnikowa, durch die Sowjetunion. In gemeinsamen Aktionen mit bildenden Künstlern, Schriftstellern und Aktionskünstlern (z. B. German Winogradow/BICAPO, Dmitrij Prigow, Lew Rubinstein) lösen sich die Grenzen zwischen den Künsten auf. Seit 1993 lebt Natalia Pschenitschnikowa in Berlin und Moskau.

Françoise Ravilland wurde 1964 geboren und studierte Schlagzeug bei Gérard Hieronimus am Konservatorium von Nantes und bei Gaston Sylvestre am Konservatorium von Rueil-Malmaison. 1986 gründete sie zusammen mit Vincent Rouillon das Ensemble *S. I. C.*, und seit 1987 arbeitet sie eng mit Georges Aperghis zusammen, vor allem bei *Enumération* (1989) und *Jojo* (1991).

Steve Reich, 1936 in New York geboren, studierte Philosophie an der Cornell University; seine Kompositionslehrer waren Hall Overton, William Bergsma und Vincent Persichetti. Nach Abschluß seiner Studien besuchte er Kurse von Darius Milhaud und Luciano Berio. Seine Karriere begann mit Bühnen- und Filmmusiken. 1966 gründete er sein eigenes Ensemble »Steve Reich and Musicians«. 1970 studierte er in Ghana afrikanische Trommelmusik, später befaßte er sich mit Gamelan-Musik, und von 1976–77 mit der Thora, Hebräisch und den überlieferten Formen der Rezitation der Schriften des Judentums. Zu seinen Werken zählen u. a. *It's Gonna Rain* (1965), *Piano Phase* (1967), *Drumming* (1971), *Music for Eighteen Musicians* (1976), *Different Trains* (1988).

Martin Riches ist 1942 auf der Isle of Wight geboren worden. Nach seiner Ausbildung an der Architectural Association in London arbeitete er zehn Jahre lang als Architekt. Seit 1969 lebt er in Berlin. In den Jahren nach 1978 entstand eine Serie von Maschinen, die wichtige menschliche Tätigkeiten ausführen: *Walking Machines*, *Drawing Machines*, *Writing Machines* und mehrere *Music Machines*, darunter eine Automatische Geige und eine Maschine, die Flöte spielt. In der letzten Zeit hat er seine *Talking Machines* abgeschlossen und beschäftigt sich nun mit Orgelpfeifen zur mechanischen Sprachsynthese.

Veniero Rizzardi, geboren 1954 in Mailand. Studium an den Universitäten Mailand und Siena (Philosophie); privater Musikunterricht. Zur Zeit Leiter von Konzertreihen für zeitgenössische Musik und Jazz an der Universität Padua, Bibliothekar am staatlichen Konservatorium von Castelfranco Veneto und Betreuer des Archivio Luigi Nono in Venedig. 1992–1993 Stipendiat der Paul-Sacher-Stiftung, Basel. Musikästhetische und politologische Publikationen. Ein Buch über die Musik Luigi Nonos in den fünfziger Jahren, entstanden in Zusammenarbeit mit Gianmario Borio, erscheint demnächst.

Gottfried Rößler, 1951 in Chemnitz geboren, lebte in Dresden und seit 1987 in Berlin. Seit 1974 Schlagzeuger (Free Jazz, Neue Musik). Verschiedene Gruppen (*Musikbrigade*, *Trommelquartett*), Solo. Zusammenarbeit mit Tänzern, Malern, Filmern, Dichtern. Publikumsaktionen, Theaterarbeit, Zeichnungen. Zuletzt Projekte mit u. a. Tadashi Endo, Vinko Globokar. Künstlerische Leitung *Jazzkette* Neubrandenburg.

Dorothea Rust ist aufgewachsen in Zug. Sie setzt sich mit Improvisation und den Möglichkeiten einer körpereigenen direkten Sprache und deren unmittelbarem Ausdruck auseinander.

Ihr Hintergrund umfaßt Gymnastik, verschiedene Modern-Dance-Techniken, Ballett, Releasing-Technik und Tanzimprovisation. Von 1983 bis 1990 regelmäßige Aufenthalte in New York. Zusammenarbeit mit den Tänzern/Choreographen Deborah Gladstein, New York, Eva Karczag, USA/Holland, Bruno Stefanoni, Berlin/Zürich und den Musikern Hildegard Kleeb/Basel, Malcolm Goldstein, USA/Kanada, Peter Machajdik, Bratislava. Aufführungen in Europa und USA.

Seit mehreren Jahren befaßt sie sich mit der Alexander-Technik und Tai Chi Ch'uan und unterrichtet Tanz, Bewegung, Improvisation.

Frederic Rzewski, 1938 in Massachusetts geboren, lebt seit 1958 überwiegend in Europa. Er ist gleichermaßen als Pianist wie als Komponist bekannt. Seine Kompositionslehrer waren u. a. R. Sessions, M. Bobbitt, L. Dallapiccola und E. Carter. 1966 gründete er in Rom mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum das Improvisationsensemble *Musica Elettronica Viva*. Rzewski arbeitete zusammen u. a. mit Boulez, Stockhausen, Cage, Carter, Cardew, Wolff, Reich, Schnebel, Andriessen, Lombardi. Als Pianist hat er viele wichtige Werke der Avantgarde uraufgeführt. Er lehrt derzeit am Konservatorium von Lüttich.

Sven-David Sandström, geboren 1942 in Schweden, Komponist; studierte Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und später Komposition bei Ingvar Lidholm an der Staatlichen Akademie für Musik in Stockholm. Er studierte auch bei György Ligeti und

Per Nörgård. Er war Lidholms Assistent bis 1974. Seither arbeitet er als Komponist. 1986 wurde er zum Professor für Komposition an die Staatliche Akademie für Musik in Stockholm berufen. Unter den Preisen, die ihm verliehen wurden, seien der Christ Johnson Music Fund Preis (1974) und der Nordic Council Preis 1984 genannt.

Somei Satoh wurde 1947 in Sendai/Japan geboren. Seine Karriere begann 1969 mit *Tone Field*, einer gemischten Multi-Media-Experimentalgruppe aus Tokyo. 1972 veranstaltete er das *Global Vision*-Festival. Satoh wurde 1980 mit dem Japan Arts Festival Preis ausgezeichnet und erhielt 1983 vom Asian Cultural Council ein Stipendium im Rahmen eines Besuchsprogramms.

Satoh wurde stark geprägt durch den Shintoismus, durch die Schriften des Zen-Meisters D. T. Suzuki, durch die japanische Kultur und die Formen multimedialer Kunst der 60er Jahren. Satohs Stil integriert diese verschiedenen Elemente überzeugend in einem einmaligen, individuellen Ansatz zu einer zeitgenössischen japanischen Musik. In seinen eigenen Worten: *»Meine Musik beschränkt sich auf wenige Elemente von Klang und leisen Wiederholungen. Ebenso gibt es zahlreiche Ausdehnungen einzelner Töne. Ich denke, daß Stille und die Ausdehnung von Tönen auf den Raum übertragen das gleiche bedeuten. Der einzige Unterschied ist der zwischen Anwesenheit oder Abwesenheit eines Tones ... Ich wünschte, der Hörer könnte sich aller überkommenen Vorstellungen von Zeit entledigen und eine neue Bedeutung von Zeit erfahren, die diese Musik darstellt – als könnte die Unendlichkeit in einem einzigen Augenblick gelebt werden.«*

Barbara Seifert, geboren 1968 in Bonn. Studium der Germanistik, Politologie. Arbeiten am Euro Theater Central, Bonn. 1989 Umzug nach Berlin. Fortführung des Studiums und der Theaterarbeit. Seit 1990 Studentin der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«.

Das **Duo Steven Schick-James Avery**, gegründet 1975 an der Universität Iowa, hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Repertoire für Schlagzeug und Klavier zu erweitern. Viele Stücke entstanden auf Anregung des Duos. Schallplattenaufnahmen wurden bei CRI (Composers Recordings, Inc.), Music & Arts und bei Pro Viva produziert. Neben den regelmäßigen Konzerten in den USA und in Europa wirken beide seit nunmehr zehn Jahren bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit.

James Avery studierte Klavier und Dirigieren an der University of Kansas, der Indiana University und der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. Er war Preisträger des Internationalen Wettbewerbs für Interpreten Zeitgenössischer Musik in Utrecht. Als Solist produzierte Avery bei mehreren Schallplattenfirmen und bei verschiedenen europäischen Rundfunk- und Fernsehsendern. Er wirkte u. a. bei Festivals Zeitgenössischer Musik in Rom, Florenz, Darmstadt, Witten und beim Kammermusikfestival in Lockenhaus mit. Avery war von 1989 bis 1992 Dirigent und Pianist mit dem Ensemble Recherche und ist seit 1992 in gleicher Funktion beim Ensemble Surplus. James Avery hat seit 1980 eine Professur für Klavier an der Hochschule für Musik in Freiburg inne. An der Eastman School of Music war er von 1986 bis 1988 als Gastprofessor tätig.

Steven Schick studierte an der University of Iowa und an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. Er ist Preisträger des Kranichsteiner Musikpreises für Interpretation Zeitgenössischer Musik (Darmstadt), gewann den ersten Preis beim American Wind Symphony Orchestra Wettbewerb (Pittsburgh) und den zweiten Preis beim Internationalen Gaudeamus Wettbewerb für Interpreten Zeitgenössischer Musik (Rotterdam). In den letzten Jahren begann Schick eine internationale Karriere als Schlagzeugsolist und konzertierte in den USA, in der Sowjetunion, in Ost- und Westeuropa, Lateinamerika, Australien und Neuseeland. Bei verschiedenen Labels spielte er Schallplatten ein. Steven Schick unterrichtete an der Universität Iowa, beim Internationalen Percussionsworkshop in Bydgoszcz (Polen) und am Royal College of Music in London. Steven Schick ist gegenwärtig Professor an der University of California — San Diego.

Dieter Schnebel wurde 1930 in Lahr (Baden) geboren, studierte in Freiburg, Tübingen und Heidelberg Theologie und Philosophie, Musik und Musikwissenschaft. Tätigkeit als Pfarrer (Kaiserslautern) und Religionslehrer (Frankfurt/M., München), als Komponist und Musiktheoretiker.

Seit 1972 zunehmend auch praktische Tätigkeit, insbesondere Begründung der Arbeitsgemeinschaft Neue Musik München (Erarbeitung eines umfangreichen Repertoires Neuer Musik mit Schülern und Studenten, regelmäßige öffentliche Aufführungen).

Seit 1976 Professor für Musikwissenschaft und Experimentelle Musik an der Hochschule der Künste Berlin. Auch hier wiederum praktische Tätigkeit mit Studenten — zusammen mit dem Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer.

Dieter Schnebel ist Mitglied der Akademie der Künste.

Robyn Schulkowsky, geboren 1953 in Eureka, USA. 1971–75 Studium an der University of Iowa, danach Jazz-Studien in New York. Ab 1977 Unterrichtstätigkeit an der University of Mexico, Albuquerque und Schlagzeugin beim New Mexico Symphony Orchestra und dem Orchestra of Santa Fé.

1980 Studium bei Christoph Caskel in Köln, seither Teilnahme an den wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in Europa, im Fernen Osten und in den USA. 1983 Duo mit Markus Stockhausen. Konzerte u. a. mit Martha Argerich, Nelson Freire, Chick Corea, Uraufführung von Kompositionen von John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen u. v. a. 1986 Zusammenarbeit mit Birgit und Wilhelm Hein für den Film »Verbotene Bilder«. Komposition von Schauspielmusiken für die Münchner Kammerspiele. Lebt seit 1984 in München, seit 1994 in Berlin. 1987 Musikpreis der Stadt München.

Peter Schwarz wurde 1936 in Nürnberg geboren und studierte an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold Kirchen- und Schulmusik u.a. bei Michael Schneider, Wolfgang Fortner und Kurt Thomas. Von 1961 bis 1987 war er Kantor und Organist an der Kaiser-Friedrich-Gedächtnis-Kirche in Berlin-Tiergarten, an der er weiterhin die Berliner Capella, den Kinderchor sowie das ars-nova-ensemble Berlin betreut. Seit 1981 unterrichtet Peter Schwarz das Fach Chorleitung an der Hochschule der Künste Berlin und erhielt dort 1987 eine Professur. Er leitet und organisiert die Konzertreihe *musica nova sacra* in Berlin; zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen sowie ausgedehnte Konzertreisen haben ihn als Organisten weit über die Grenzen Berlins hinweg bekanntgemacht.

Salvatore Sciarrino wurde 1947 in Palermo geboren. Er begann mit zwölf Jahren als Autodidakt unter der Anleitung von Antonino Titone zu komponieren. Dann studierte er bei Turi Belfiore. 1962 wurde während der 4. Internationalen Woche der Nuova Musica in Palermo eines seiner Werke aufgeführt. Die zwischen 1959 und 1965 entstandenen Werke betrachtet der Komponist selber als Zeugnis einer noch nicht abgeschlossenen Lehrzeit. Nach Abschluß des Humanistischen Gymnasiums ging er zunächst nach Rom und dann nach Mailand. Seit einigen Jahren lebt er in Città di Castello.

Drei Jahre lang war er künstlerischer Leiter des Teatro Comunale in Bologna, und er hat auch an den Konservatorien von Mailand, Perugia und Florenz unterrichtet.

Die **Slagwerkgroep Den Haag** wurde im Jahr 1977 von vier Schlagzeugstudenten des Koninklijk Conservatorium Den Haag gegründet. Inzwischen ist das Ensemble zu einer festen Besetzung von sechs Schlagzeugern gewachsen, die je nach Bedarf erweitert werden kann. Komponisten wie Elliott Carter, Mauricio Kagel, Theo Loevendie, Steve Reich und John Cage arbeiteten mit der Gruppe an der Realisierung ihrer Werke. Eine außergewöhnliche Zusammenarbeit entstand mit Karlheinz Stockhausen bei dessen Oper *Samstag aus Licht* am Teatro alla Scala in Mailand. Außerdem beschäftigt sich die Slagwerkgroep Den Haag intensiv mit traditioneller afrikanischer Musik und arbeitet regelmäßig mit den afrikanischen Meistertrommlern Doudou N'Diaye Rose, Abraham Kobenah Adzenyah und Venancio Notico Mbande zusammen.

Mirjam Sohar, geboren 1949 in Tel Aviv. Schulmusikstudium in Frankfurt am Main, Orchesterklasse, Oboe bei A. Sous. Als Oboistin Mitglied in verschiedenen Ensembles, z. B. Free Music Group und Musica negativa. Dirigierstudium bei Helmut Rilling und Jiri Starek; Konzertexamen 1977 in Frankfurt. Studium der Musikwissenschaft in Karlsruhe. Lehrbeauftragte für Chorleitung an der Musikhochschule Karlsruhe. Seit 1980 Dozentin für Chor- und Ensembleleitung an der Hochschule der Künste Berlin, sowie überregionale Lehrtätigkeit auf Kursen und Dirigate. Einen künstlerischen Schwerpunkt stellt die Musik dieses Jahrhunderts dar; zahlreiche Ur- und Erstaufführungen von Vokal- und Instrumentalwerken.

Mathias Spahlinger wurde 1944 in Frankfurt geboren und lernte zuerst Schriftsetzer. Seine Kompositionslehrer waren Konrad Lechner und Erhard Karkoschka in Stuttgart. 1979 war er Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. 1980 und 1982 erhielt er erste Preise der Stiftung Künstlerhaus Boswil. Spahlinger lehrt seit 1982 Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Karlsruhe.

Ulrik Spies: geboren 1950 in Wuppertal. Ausbildung als Schlagwerker im Jazz, Rock, Klassik und Neuer Musik durch Kurse, Workshops, Studium am Konservatorium Bremen und autodidaktisch. Seit 1980 Zusammenarbeit mit H. J. Hespos. 1982–86 u. a. Bühnenmusik für Ballett-Produktionen des Ensembles von Reinhild Hoffmann. 1990/91 Stipendium an der Akademie Schloß Solitude. Zur Zeit Filmmusik mit *Kosher Moments*.

Karlheinz Stockhausen wurde 1928 in Burg Mödrath geboren. Ab 1947 studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Hans Otto Schmidt-Neuhaus, Formenlehre bei Hermann Schroeder und Komposition bei Frank Martin. 1952 setzte er seine Studien bei Olivier Messiaen in Paris fort. Danach arbeitete er im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks. Von 1953 bis 1956 studierte Stockhausen Phonetik und Kommunikationstheorie bei Werner Meyer-Eppler an der Universität Bonn. 1957 gab Stockhausen erstmals einen Kompositionskurs bei den Darmstädter Ferienkursen. Seit der Komposition von *Kreuzspiel* (1951) war Stockhausen die im Grunde unumstrittene Leitfigur seiner Generation. Daneben erwies er sich auch als prägend für ein gänzlich neues Sprechen über Musik; seine Werke und Aufsätze bestimmten oftmals den weiteren Verlauf der Diskussion. Auch wenn diese unumstrittene Vorrangstellung sich seit den siebziger Jahren mehr und mehr relativiert hat, ist Stockhausen heute doch beinahe zum Denkmal seiner selbst geworden, was oftmals den Blick auf die eigentlich kompositorische Leistung getrübt hat.

Majella Stockhausen wurde 1961 in Köln geboren. Sie studierte Klavier bei Klaus Oldemeyer, Hans Leygraf und Georg Sava. Als Solistin und Kammermusikerin konzertiert sie im In- und Ausland. Sie ist auf internationalen Festivals aufgetreten, vor allem in zahlreichen Aufführungen der Musik ihres Vaters. Sie arbeitet auch ständig mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zusammen.

Simon Stockhausen wurde 1967 in Bensberg bei Köln geboren. Mit fünf Jahren erhielt er Klavierunterricht, mit sechs Jahren schrieb er seine ersten Kompositionen, ab sieben Jahren erhielt er Saxophon-, ab neun Jahren Schlagzeug- und Synthesizer-Unterricht. Seit 1979 tritt er zusammen mit dem Ensemble seines Vaters auf, u. a. in den Opern *Donnerstag*, *Montag* und *Dienstag* aus *Licht*. 1981 erhielt er den Kompositionspreis in Bergamo. Seit 1982 spielt er zusammen mit seinem Bruder Markus in verschiedenen Jazz-Formationen. Seit 1986 komponiert er Filmmusik. Zusammen mit Markus Stockhausen gründete er die Gruppe *APARIS*. 1992 trat er beim Jazzfest in Berlin auf.

Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF

Aus einem allgemeinen Bedürfnis heraus, das durch die Entwicklung der Neuen Musik in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts entstand, wurde das Experimentalstudio 1971 gegründet.

Durch direkte Forderungen der Komponisten und experimenteller Forschung der Techniker sind im Experimentalstudio Geräte und Verfahren entstanden, die heute unser kreatives akustisches Umfeld stark mitbestimmen.

Nach seinem Jubiläum konnte das Experimentalstudio 1992 in moderne Studioräume im Landestudio des Südwestfunks Freiburg umziehen. Instrumente wie das Synclavier II (32 FM-Voices, 12 Sample-Voices, 8 Multi Out), ein 8-kanaliges Harddisc Recordingsystem von Publison, diverse digitale Bandmaschinen (bis zu 16 Spuren) und ein attraktives Umfeld von Instrumenten der elektronischen Klangumwandlung bilden die aktuelle Studio-Basistechnik.

Ganz besonders hat sich das Experimentalstudio mit Eigenentwicklungen von spezifischen Geräten wie dem HALAPHON (digitales Raumklang-Steuergerät), dem digitalen Koppelfeld mit NF-Einheit, der digitalen Filterbank (mit Filter-Vocoder, Freezing, Scoop- u. a. Funktionen) und der neuesten Entwicklung, dem digitalen Koppelfeldmixer (multi-funktionale Einheit), verdient gemacht. Diese Geräte bilden im Verbund mit allen anderen Geräten im Studio ein leistungsvolles Instrument, das sowohl in der Studiotechnik als auch in der Echtzeit-Live-Elektronik äußerst wirksam eingesetzt werden kann.

Ziel der Heinrich-Strobel-Stiftung ist die fruchtbare Begegnung zwischen Schöpfer, Musik und neuer Technik. Das Studio ist eine offene Werkstatt mit didaktischem Charakter und experimentellem Ansatz.

Im internationalen Konzertbetrieb ist das Experimentalstudio erfolgreich tätig. Komponisten (verschiedenster Richtungen) wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Luigi Nono, Hans Zender, Emmanuel Nunes, Kazimierz Serocki, André Richard, Günter Steinke, Johannes Kalitzke und viele andere mehr haben Werke mit Live-Elektronik realisiert, die durch das Experimentalstudio in Zusammenarbeit mit Interpreten, Ensembles und Orchestern aufgeführt werden.

Mantra (Stockhausen), *Prometeo*, *Diario Polacco*, etc. (Nono), *...Explosante/Fixe...* (Boulez), *Wandlungen* (Nunes), *Pianophonie* (Serocki), *Noche pasiva del sentido* (Halffter), *Time and Motion Study* (Ferneyhough) sind heute schon Zeugen eines unverlierbaren Repertoires der Musik des 20. Jahrhunderts.

Akio Suzuki, geboren 1941 Pjöngjang als Sohn japanischer Eltern. 1960 begann er mit seinem *Self-Study Event*. 1970 entwarf er eine Reihe von Objekten, zu denen auch sein Echo-Instrument *Analapos* gehört. 1981 war er auf Einladung der Rockefeller-Foundation in New York. Seit 1989 arbeitet er zusammen mit Junko Wada an *Process Vol. 1*. Mit Performances trat er beim Festival d'Automne 1978 in Paris, beim Holland Festival 1979, bei Pro Musica Nova 1984 in Bremen und 1987 auf der Documenta 8 in Kassel auf.

Michael Svoboda ist ständiges Mitglied der Stockhausen-Gruppe, mit der er in der ganzen Welt konzertierte. Er wurde 1960 auf Guam geboren und wuchs in den USA auf, wo er 1981 sein Kompositionsstudium abschloß. Es folgte eine Karriere als Komponist und auch als Solo-Posaunist. In der Oper *Donnerstag aus Licht* von Karlheinz Stockhausen trat er am Royal Opera House Covent Garden als Posaunist und Steptänzer auf, bei der Uraufführung von *Montag aus Licht* 1988 an der Mailänder Scala spielte er Posaune und mehrere Synthesizer und Sampler im *Modernen Orchester*.

James Tenney wurde 1934 in Silver City, New Mexico, geboren und wuchs in Arizona und Colorado auf, wo er seinen ersten Unterricht als Pianist und Komponist erhielt. Er besuchte die University of Denver, die Juilliard School of Music, das Bennington College (B.A. 1958) und die University of Illinois (M.A. 1961).

Als Musiker wie auch als Komponist und Theoretiker war er Mitbegründer und Leiter des Tone Roads Chamber Ensembles in New York City (1963-70) und hat in Ensembles mit Harry Partch, John Cage, Steve Reich und Philip Glass gespielt. Seit langem ist er auf dem Feld der elektronischen- und Computermusik aktiv gewesen und hat in den frühen

1960igern mit Max Mathews und anderen im Bell Lab gearbeitet, um Programme für Computerklangerzeugung und -komposition zu entwickeln. Er hat für eine Vielzahl von Medien Werke geschrieben, instrumentale und elektronische, von denen viele alternative Stimmsysteme benutzen. Er ist der Autor zahlreicher Artikel und Bücher über musikalische Akustik, Computermusik, musikalische Form und Wahrnehmung.

James Tenney hat Aufträge und Preise von der National Science Foundation, dem National Endowment of the Arts, dem Ontario Arts Council, dem Canada Council, der American Academy and Institute of Arts and Letters und der Fromm Foundation erhalten. Er hat in dem Polytechnic Institute of Brooklyn, dem California Institute of Arts und der University of California gelehrt und ist zur Zeit Musikprofessor an der York University in Toronto.

James Tenney ist gegenwärtig Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Olaf Tzschope — Schlagzeugstudium in Freiburg, Studienjahre in den USA —vielseitige Tätigkeit in allen Bereichen der Neuen Musik — Konzerte mit dem *Ensemble Modern*, *Ensemble Surplus*, *Aventure* — Mitglied der *Percussionists Strasbourg*.

Elena Ungeheuer, Studium der Musikwissenschaft, Ethnologie und Psychologie an der Universität Bonn. Promotion 1990 mit der Arbeit *Wie die elektronische Musik »erfunden« wurde ... Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers Entwurf zwischen 1949 und 1953*. Anschließend Postdoktorandenstudium bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum Thema *Musik und Wissenschaft in den 1950er Jahren*. Veröffentlichungen zur Geschichte der elektronischen Musik nach 1950.

Tamas Ungvary, geboren 1936 in Südungarn. Er studierte zunächst einige Instrumentalfächer und war 1957–67 Kontrabassist der Ungarischen Philharmonie, wandte sich aber später mehr dem Dirigieren zu: Studium am Mozarteum Salzburg, Diplomabschluß. Nach seiner Übersiedlung nach Schweden 1970 hatte er Erfolge bei mehreren Dirigentenwettbewerben. Gleichzeitig wuchs sein Interesse an Computermusik, und er begann am EMS in Stockholm zu arbeiten. Seit der Entstehung des ersten Computerstückes hat Ungvary mit zahlreichen weiteren Kompositionen internationale Anerkennung erlangt. Er gehörte von 1973–93 dem EMS in Stockholm an. Ungvary ist Dozent am Institut für Elektroakustik Wien.

1989 war Tamas Ungvary Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Edgar Varèse (1883 Paris – 1965 New York), einer der Vorläufer einer »radikalen« Musik, studierte bei Vincent d'Indy und Albert Roussel an der Pariser Schola Cantorum und am Conservatoire bei Charles-Marie Widor. 1909–14 lebte er in Berlin, seit 1915 in New York. Seine Vorstellungen von einer nur im Raum existierenden Musik, die Anregungen durch außereuropäische, etwa afrikanische Musik, grelle Dissonanzen und ungewöhnliche Instrumentierungen erregten bei den Aufführungen seiner Musik in den 20er und 30er Jahren zum Teil heftigen Widerspruch; er wirkte vor allem auf nachfolgende Komponistengenerationen. Die vor 1915 entstandenen Werke gelten als verschollen oder wurden noch zu seinen Lebzeiten von ihm vernichtet (*Bourgogne* 1962).

Mike Vaughan, geboren 1954 in London, studierte Musik am Darlington College of Arts und an der Universität Nottingham; dort erwarb er den PhD in Komposition. Seine Arbeit besteht sowohl aus Instrumental- als auch aus elektroakustischen Stücken, die von Solisten, Ensembles und Organisationen in Auftrag gegeben worden sind. Er wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Seine Arbeiten finden in vielen Programmen internationaler Veranstaltungen Aufnahme. Mike Vaughan lebt zur Zeit in Cheshire als Komponist und Lehrbeauftragter der University of Keele.

Rolf Wallin, geboren 1957, studierte Komposition an der Staatlichen Norwegischen Akademie für Musik bei Finn Mortensen und Olav Anton Thommesen und an der

Universität von Kalifornien in San Diego bei Joji Yuasa, Roger Reynolds und Vinko Globokar. Seine Werke reichen von absoluter Musik bis zu Musiktheater, von intuitiver Musik für Tanz und Performances bis zu Elektroakustischer Musik.

Andreas Winkler, 1972 in Stuttgart geboren. 1986/87 Erster Preis für Klavierbegleitung bei »Jugend musiziert«. 1992/93 Teilnahme an der Sommer-, Winter- und Frühjahrsarbeitsphase des Bundesjugendorchesters. 1992 Aufnahme des Musikstudiums an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Unterricht bei Bernhard Wolff, Taijiro Miyazaki, Andreas Boettger und Robert van Sice. Seit 1992 Aushilfstätigkeit beim Rundfunkorchester Basel.

Christian Wolff, 1934 in Frankreich als Sohn des deutschen Verlegers Kurt Wolff geboren, lebt seit seinem 7. Lebensjahr in den USA. Ende der vierziger Jahre begann er zu komponieren. In den fünfziger Jahren gehörte er wie Earle Brown und Morton Feldman zum Kreis von John Cage. 1963 promovierte er in Harvard in Klassischer Philologie. Sein politisches Engagement (Anti-Vietnamkriegs-Bewegung, Anti-Atom-Bewegung), beeinflussten seine kompositorische Arbeit. Seit 1976 ist er Professor für Musik und Klassische Philologie in Hannover, New Hampshire.

Dirk Wucherpfennig wurde 1969 in Hamburg geboren. 1976 Beginn mit Klavierunterricht; seit 1982 Schlagzeugunterricht. Nach dem Abitur Studium an der Hochschule für Musik in Hamburg. Während des Studiums ständige Tätigkeit an der Hamburgischen Staatsoper, Mitarbeit bei den Hamburger Sinfonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Frankfurt und dem NDR-Sinfonieorchester.

1990–1992 Mitwirkung im Schleswig-Holstein-Festivalorchester. Seit August 1992 Schlagzeuger im Berliner Sinfonie Orchester. Mitglied im *Super Nova Percussion Ensemble*. Ende 1992 Gründung des Percussion-Duos mit Edwin Kaliga.

Charles Wuorinen wurde 1938 in New York geboren. Er studierte Komposition bei Otto Luening, Jack Beeson und Vladimir Ussachevsky an der Columbia University. Er unterrichtete dort von 1964 bis 1971 und war Gastdozent in Princeton, am New England Conservatory, der University of Iowa und der University of Southern Florida. Seit 1971 hat er an der Manhattan School of Music unterrichtet. Seine frühen Stücke zeigen im Klangmaterial eine gemäßigte Modernität, während die späteren Werke streng seriell geschrieben worden sind.

Iannis Xenakis wurde am 1. Mai 1922 in Brăila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren. Nach der Übersiedlung auf die griechische Insel Spetsai im Jahr 1933 begann Xenakis 1940 ein siebenjähriges Ingenieurstudium in Athen. Beteiligt am griechischen Widerstand, wurde er 1945 schwer verwundet und anschließend inhaftiert. 1947 ging Xenakis nach Paris, wo er Assistent von Le Corbusier wurde (bis 1959) und mit Arthur Honegger, Darius Milhaud, und Pierre Schaeffer zusammenkam; von 1950–52 studierte er bei Olivier Messiaen. Während der 50er Jahre kam es zu ersten Aufführungen seiner Werke, u.a. durch Herrmann Scherchen und Hans Rosbaud, doch blieb Xenakis vorrangig als Architekt tätig; 1958 wurde auf der Brüsseler Weltausstellung ein Pavillon nach Berechnungen und Entwürfen für sein 1954/55 entstandenes Orchesterstück *Metastaseis* gebaut. Erst ab 1960 konnte sich Xenakis vornehmlich dem Komponieren widmen; er schuf sich eine institutionelle Basis für seine Arbeiten durch die Gründung der *Équipe de mathématique et d'automatique musicales* an der Sorbonne (1966) und des Zentrums für mathematische und automatische Musik an der Universität von Indiana in Bloomington (1967). Seit dieser Zeit ist Xenakis der Hauptvertreter eines streng konstruktiven Ansatzes, der einerseits durch eine stark mathematische oder »operationelle« Komponente bestimmt wird, andererseits auf naturphilosophische — vor allem eleatische und pythagoreische — Denktraditionen zurückgreift. Von der seriellen Musik wie überhaupt von der

europäischen Avantgarde ist Xenakis eher indirekt beeinflusst; vielleicht ist allenfalls in Edgar Varèse ein verwandter Typus zu sehen.
Iannis Xenakis war 1963/64 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Foundation.

Helmut Zapf wurde 1956 in Rauschengesees (Thüringen) geboren. 1974–79 Studium im Fach Kirchenmusik in Eisenach und Halle, danach von 1980–82 Kantor in Eisenberg. 1982–86 (mit Unterbrechung durch den Armeedienst) Studium als Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR. Seither freiberuflich tätig. Er lebt in Zepernick (bei Berlin). 1986 Felix-Mendelssohn-Stipendium des Ministeriums für Kultur der DDR. 1986 Valentino-Bucchi-Preis (Rom). 1987 Hanns-Eisler-Preis von Radio DDR. 1989 Hans-Stieber-Preis (Halle). 1992 Arbeitsaufenthalt bei der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF.
Helmut Zapf ist 1994 Ehrengast der Villa Massimo.

Ruth Zechlin, geboren 1926. Studium in Leipzig 1943–45 und von 1946–49, u. a. bei Johann Nepomuk David, Karl Straube und Günther Ramin. Staatsexamen 1949. Seit 1950 in Berlin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« tätig, zuerst als Dozentin für Tonsatz, ab 1969 als Professorin für Komposition, 1984 Ordentliche Professur. Seit 1970 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR. Bis 1989 Leiterin einer Meisterklasse für Komposition. Ab 1990 Akademie-Vizepräsidentin (bis 1993). Seit 1990 Einzelmitglied des Deutschen Musikkrates. Auch als Organistin und Cembalistin tätig (Johann Sebastian Bach, altenglische Cembalomusik, Neue Musik, eigene Stücke). Ruth Zechlin ist Mitglied der Akademie der Künste.