

INVENTIO

Elektroakustische
Musik
an neun Abenden

Luigi **NONO** Diario Polacco II
für vier Frauenstimmen, Baßflöte,
Violoncelli und Live-Elektronik
FREITAG, 4. SAMSTAG, 5. Februar

Ricardo **MANDOLINI** Acht elektroakustische
MONTAG, 7. Februar

Roland **PFRENGLE** Eberhard

Sukhi **KANG** ANIRI II
Erhard **GROSSKOPF** Drei Blätter
Friedemann **GRAEF** Dialect II
SONNTAG, 13. Februar

Roger **RE...**
Rand **S...**
Mort...

Workshops
Eintritt frei

Montag 7.2. 11 Uhr
mit Haller und Nono

Mittwoch 9.2. 18 Uhr
mit Bodin, Buhlert,
Mandolini, Kessler,
Patkowski, Kang

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

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

SONNEN '83

4.-13. Februar jeweils 21 Uhr
im TU-Gebäude
Ackerstraße
alte AEG-Fabrik

Werke

BLUM Martin
DIENSTAG, 8. Februar
RICHES Felder I,
Triptychon

EMS Stockholm
Werke von Zwedberg, Karkoff, Hanson, Zivkovic, Parmerud
MITTWOCH, 9. Februar

Thomas
Violin-Control
Voices
Karlheinz
Kontakte
KESSLER
STOCKHAUSEN
DONNERSTAG, 10. Februar

POLNISCHE KOMPONISTEN
Biezan, Knittel, Krupowicz, Litwinski, Mitan, Sudnik, Szymanski
FREITAG, 11. Februar

YNOLDS ...the serpent-snapping eye
TEIGER Neues Stück
für Piano, Percussion, Computer
SUBOTNIK Ascent into Air
12. Februar

Veranstalter
Berliner
Künstlerprogramm
des DAAD
Technische
Universität Berlin
mit Unterstützung

des Senders
Freies Berlin
und der
Heinrich-Strobel-
Stiftung des SWF

Karten
8,- DM/5,- DM
Sammelkarte
40,- DM/25,- DM
Abendkasse

INVENTIONEN '83

Elektroakustische Musik an neun Abenden jeweils um 21 Uhr
im TU-Gebäude Ackerstraße (alte AEG-Fabrik)

Eine Veranstaltungsreihe
des Berliner Künstlerprogramms des DAAD
und der Technischen Universität Berlin
Elektronisches Studio
mit Unterstützung des Sender Freies Berlin
und der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF

Programmgestaltung und Organisation:

Ingrid Beirer
Klaus Buhlert
Folkmar Hein
Sukhi Kang
Helga Retzer

Für die technische Betreuung danken wir vor allem Christian Melzer und den vielen Studenten
verschiedener Fachbereiche der TU Berlin sowie Frau Marcis für ihre Mitarbeit im Hause Ackerstraße.

INVENTIONEN'83,
1. Konzert
2. Konzert,

Freitag 4.2.1983,
Samstag 5.2.1983
jeweils 21 Uhr

PROGRAMM

Luigi Nono

DIARIO POLACCO Nr. 2

für vier Frauenstimmen, Bassflöte, Violoncelli und

Live-Elektronik

Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, Bernadette Manca di Nissa, Halina Nieckarz (Gesang)

Arturo Tamayo (Leitung)

Roberto Fabbriciani (Bassflöte)

Frances-Marie Uitti (Violoncelli)

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks

Technik: Rudolf Strauß, Bernd Noll

Alvise Vidolin (Assistenz)

Klangregie:

Luigi Nono,
Hans-Peter Haller

Gesamtleitung:

Luigi Nono

Textzusammenstellung:

Massimo Cacciari

Dauer ca. 40 Minuten

LUIGI NONO (geb. 1924)

in Venedig. Seit 1941 Theorieunterricht bei Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna und Herrmann Scherchen, 1946 Abschluss eines Jurastudiums an der Universität Padua. Erste Erfolge und Skandale zu Beginn der 50er Jahre bei den Kranichsteiner (Darmstädter) Ferienkursen und den Donaueschinger Musiktagen. Internationale Anerkennung mit "Epitaph für Garcia Lorca" (1953) und "Il Canto Sospeso" (1955). Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder "Studio di Fonologia" des italienischen Rundfunks. Seit 1953 Parteimitglied der italienischen KP, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen. Die Vermittlung seiner politischen und humanitären Haltung bildet die Basis seines kompositorischen Schaffens. Nach den Erfolgen der Oper "Intolleranza" 1961 in Venedig und Köln blieb das Werk Luigi Nonos in Deutschland aus dem Konzertleben weitgehend ausgeschlossen.

"Nono ist wohl der einzige Komponist seiner Generation, der die Frage nach der politischen Relevanz künstlerischen Handelns von Anfang an gestellt und mit der Frage nach neuen ästhetischen Voraussetzungen, nach neuem Material und neuen Methoden verknüpft hat, ohne sich auf irgendeinen salonfähigen Kompromiss einzulassen und ohne von irgendeinem jener Pseudo-Avantgardismen irritiert zu werden, welche in den 60er Jahren unter dem Deckmantel des Fortschritts die allgemeine Regression und Trivialisierung der Mittel in die Wege geleitet hatten. Die jahrelange Isolierung und Verpönung Nonos bei uns ist eine Blamage für das deutsche Musikleben" (H. Lachenmann) .

DIARIO POLACCO Nr. 2

"Und plötzlich erscheint das Thema der Apokalypse" sagt Georgij Florowsky in seinem Kommentar zu den nach 1890 entstandenen Werken von Wladimir Solowjew. In der Angst vor der Apokalypse leben die Dichter, die wir hier zitieren. Ihre Zeit des Kommenden. Ihre Sprache: Klage, Psalm, Prophezeiung. Das Moment der Katastrophe ist im Sinnbild der "Apokalypse" nicht von dem der Erlösung zu trennen. So heftig tritt diese Katastrophe ein, dass man bisweilen wünschen möchte, die Rettung nie zu erlangen, ja sogar, sie vermeiden zu können.

Solchermaßen hat die messianische Vision nichts von jenen landläufigen progressiven Glaubensvorstellungen, die versuchten, sich - je nachdem - von ihr zu nähren oder loszumachen: sie rechnet in jeder Fiber ihres Wesens mit der Möglichkeit des Scheiterns, ist aber, gleich dem Propheten, unermüdlich im Fragen, unermüdlich im Warten. Sie ist nicht blinde Hoffnung, sie will keinen blinden Glauben, sie fordert: begreife die Zeit des Kommenden. Wer bist du? So klingt es in ihr beständig wider. Russland, wer bist du? Moskau, wer bist du? Frauennamen, wer bist du? Wer bist du selbst? Und: wer bist du, Sprache, dass du es vermagst, diese Zeit auszusagen, ihr Drama zu singen? Es ist an der Zeit, diese Poetik aus dem quietistischen und heuchlerischen Stereotyp des Zusammenbruchs, der Desillusion, der Angst zu befreien, die dem Schiffbruch der "revolutionären Hoffnungen" folgt. Diese Poetik sieht schon immer die Zeit des Kommenden als Symbol für Hoffnung und Scheitern gleichermaßen.

Apokalyptische Angst heißt: verzweifelt hoffen, ohne gläubig zu sein glauben. Nichts weiter als verzweifeln ist intellektueller Pessimismus: nichts weiter als glauben ist verwalteter leerer Schall. Diese Poetik hat ihren eigenen Ort: dort, wo Europa Schranke und Brücke zu Asien ist; wo es ständig in sich verharret, in seiner Eigenart, in seinem Ethos, und wo Europa sich unaufhörlich selbst erörtert und befragt. Wo Europa beginnt - endet: im Land der Skythen und

der "Zwölf" ¹. Hier allein ist Neues möglich: wirkliche Anfänge - und ebenso möglich ist ein wirkliches Ende. Aus diesem Ort kommen gegenwärtig - im ersten "Satz" der Texte, die wir hier zitieren - Bilder des Todes. Die Erlöser haben nicht erlöst. Das Gelobte Land hat sich wieder verhüllt. Die Distel hält es bedeckt.

Aber so wie die Sprache im Innern arbeitet - mit der Geduld eines Maulwurfs, der Gänge für die Zukunft gräbt (Mandelstam) - so spaltet Chlebnikow, der ungeheure Chlebnikow, mit seinem "Rasiermesser aus Stein" die Mauern, welche die Sprachen gefangen halten, klagt die "strenggläubigen Wölfe" an, die sie in Ketten legen. Er droht ihnen mit der "Schriften-Rache": mit Erfindungsgabe, Magie, dem Zugriff der Gewalt entzogenen Metamorphosen, mit visionärer Kraft und der Fähigkeit, die Dinge - alle Dinge - als etwas Unerhörtes zu sehen.

Und wenn jegliches Ding so gesehen werden kann - als etwas Unerhörtes, als unteilbare Einheit -, vermag es sich noch jenem Schicksal des Todes zu entziehen, dem der Winter der "strenggläubigen Wölfe" es anheimgeben will. Vermögen wir diese Erwartung in uns zu bewahren, so können wir auch "den Tag erhellen", dem Tod die Stirn bieten, der gegenwärtig von dort kommt. Der Tod kommt gegenwärtig von dort, aber es wird kein Tod mehr sein, wenn diese Stimmen sprechen: wenn Milosz das polnische Vaterland als Ort seiner Sprache ansehen kann, wenn man in Ungarn die Sprache von Ady spricht und in Russland die von Pasternak. "Ich habe die weiße Fahne nicht gehisst"; auch "wenn sie am Sterben sind, singen die Menschen".

Luigi Nono/*Massimo Cacciari*

Im Oktober 1981 bat mich die Leitung des Festivals "Warschauer Herbst" für das folgende Jahr einen zweiten "Diario polacco" zu komponieren. Dann kam der 13. Dezember. Von den Freunden, die mich gebeten hatten, erhielt ich keine Nachricht mehr. Die Leitung wurde aufgelöst, das Festival konnte sich nicht halten. Umso mehr wollte ich diesen "Diario", dieses "Tagebuch", schreiben. Ich widme es den polnischen Freunden und Genossen, die im Exil, im Untergrund, im Gefängnis, in der Arbeit widerstehen - hoffen, auch wenn verzweifelt - glauben, auch wenn nicht gläubig.

Luigi Nono

¹ 1) Anspielung auf Alexander Bloks Dichtung "Die Zwölf"

III GCTT - AKUTO

→ Lm. 2 x 12 h
 → 1 anno su
 VC - in parte su

Asolo
 in parte
 Hi [8?]

ROBERTO: FOLLEN
 + FOLDEDELICLI
 ↓
 BERNARDA: FOLLE-DELLI-SIACI

HALINA (025)
 FISCHI - CANTO
 AKUTO

A FISCHI
 HALINA (025) HALI-PHON
 ROB + FR LIVE VERITANKT
 ROB + FR + HAL. → FILTER → VERLISER 2' - 5' → PUBLISOR LINES OSCOS
 0.50 0.30

AKUTO
 FISCHI
 2) ROB. LIVE VERITANKT + BERNARDA
 HALINA (025) HAL-PHON
 FRANCIS → PUBLISOR LINKSRECHTS → VERL. 1' → INVENTIONSCHEINER
 2' → LACT SPRECHER

(3) ROB - LIVE VERITANKT + BERNARDA
 HALINA (025) HAL-PHON
 FRANCIS - NINGMODULATOR → VERLISER 1' → LACT SPRECHER
 6000 Hz
 LACT SPRECHER

(4) ROBER LIVE + BERNARDA
 HALINA (025) HALI-PHON
 FRANCIS - NINGMODULATOR → VERLISER 1' → LACT SPRECHER
 7000 Hz
 GENERATOR
 SENSITIVITÄT
 JUNCA
 DYNAMICA
 CELO
 FR.
 Vokale %
 LACT SPRECHER

NO
 NOSTRUM
 VIBRAT
 POLO + VIBRATO
 POP VIBRATO
 FRANCIS:
 PROCTO
 KATICOLO
 PER BILATI. % !!
 TIRATO
 BATTITO / ETE

FLAUTI - FIMI
 a) 2 pr - CINI
 b) 2 pr - CINI
 G. ZANCHI: CINI (POC LEGNO)
 pppp → mp

>>Quando stanno morendo ... <<
Die Texte

I.

Meine treue Sprache,
ich habe dir gedient.

Nacht für Nacht lieh ich dir meine Farben,
damit du einen Ort hättest
im Gedächtnis.

Du warst mir mein einziges Vaterland,
weil ich das andere verlor,
weil seine Städte leer sind,
weil die Distel seine Fluren bedeckt ...

(Czeslaw Milosz)

Hier sind die Tränen salziger
und mannigfaltig auch die Leiden.

Tausend Erlöser
sind unsere Erlöser.

Und wenn sie tausendmal sterben:
es erlöst nicht, das Kreuz,
denn sie haben nichts vermocht,
oh, sie haben nichts vermocht ...

(Endre Ady)

Und wieder und wieder hat der Schnee
alle Spuren ausgelöscht ...

Und fern fern fern auf den Feldern
feiert der Tod sein Fest,
spiegelt sich in den Sternen,
ohne unterzugehen ...

(Alexander Blok)

II

Moskau - wer bist du?

Moskau - altersgrauer Schädel,
mit einem Rasiermesser aus Stein
möchte ich diese Mauern spalten,
in denen, Herbstgebeten gleich,
die Kinder hüpfen vor dem Tod ...

Moskau - wer bist du?

Ich weiß, ihr seid
strenggläubige Wölfe,
aber warum, warum hört ihr nicht knistern
die Nadel des Schicksals,
dieser wundersamen Näherin?

Weh über euch,
die ihr gewendet habt

die Herzen fälschlich gegen mich:
ihr werdet zerschellen in den Klippen,
und die Klippen werden euer lachen,
wie ihr gehöhnt habt
über mich.

(Welemir Chlebnikow)

III

Aber
über ein kleines
werden wir ins Licht sehen.
An diesem oder jenem Tag
wird uns die Sonne des Untergangs
zum Fenster rufen.
Wir werden durch Zufall
ungewohnte Dämmerung auslösen,
werden zusammenzucken
beim Anblick der Kamine,
werden das Haus erleuchten am hellen Tag,
als wär's für den Verlorenen Sohn ...

(Boris Pasternak)

Schicke hinaus deine zweite Seele
hinter die Berge, hinter die Zeit.
Sag mir, was du gesehen hast.
Ich werde warten ...

(Czeslaw Milosz)

Wenn sie am Sterben sind - schnauben die Pferde,
wenn sie am Sterben sind - welken die Gräser,
wenn sie am Sterben sind - erlöschen die Sonnen,
WENN SIE AM STERBEN SIND - SINGEN DIE
MENSCHEN ...

(Welemir Chlebnikow)

Deutsche Übertragung: Josef Häusler

Als Basis diente die von Massimo Cacciari besorgte Zusammenstellung in italienischer Sprache, die Luigi Nono seiner Komposition zugrunde gelegt hat. Für die Übersetzung der Fragmente von Czeslaw Milosz wurde teilweise die in der Edition Suhrkamp unter dem Titel »Zeichen im Dunkel« von Karl Dedecius herausgegebene Milosz-Anthologie benutzt.

**»Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn«
Luigi Nonos »Neuer Weg«**

von Jürg Stenzl

(dem Programmheft der "Donaueschinger Musiktage '82" entnommen)

»Nono senza politica con Pollini al Piano«: Massimo Milas Titel seiner Uraufführungsbesprechung von »... sofferte onde serene ...« für Klavier und Tonband lässt ein Überraschungsmoment aufscheinen, welches die folgenden Werke noch vergrößerten. »Nono« - so schrieb Mila damals, am 19. April 1977 in der Mailänder "Stampa" weiter - »ohne zwei seiner sichersten Trümpfe: die menschliche Stimme und das politische Engagement; darüber hinaus noch mit der Hypothek eines Instrumentes wie dem Klavier belastet, das viele als unlöslich mit einer ganz bestimmten abgegrenzten geschichtlichen Phase der musikalischen Entwicklung, praktisch mit der Romantik und der auf traditioneller Harmonik beruhenden Spannung, verbunden sehen«.

War das Klavierstück durch sein omnipräsentes Zitat² aus Nonos zweiter Oper »Al gran sole carico d'amore«



mit den vorangehenden Werken - trotz aller von Mila genannten Unterschiede - noch scheinbar bruchlos in Verbindung zu bringen, so wurden die Gesichter der Zuhörer im November 1979 bei der Uraufführung von »Con Luigi Dallapiccola« für sechs Schlagzeuger und Live-Elektronik zusehends länger. Zwar auch dort im Zentrum ein Zitat: das »Fratello«-Motiv aus Dallapiccolas Oper »Il Prigioniero«; aber - im Vergleich zum Klavierstück - eine Kehrtwende angesichts der Werke aus den sechziger und den frühen siebziger Jahren: kammermusikalische Besetzung, eine ganz zurückhaltend verwendete Elektronik; dazu eine fragmentierte Werkstruktur, innerhalb derer den einzelnen Klangereignissen mehr die Funktion von Knoten in einem transparenten Gewebe zukommt - sie sind gleichsam »Klanginseln«, deren Zusammenhang dem Ohr außer Frage steht, deren Isolation und Kargheit aber selbst langjährige Weggenossen des Komponisten irritierten.

Nach der Uraufführung des Streichquartetts »Fragmente - Stille. An Diotima« (2. Juni 1980 Bonn-Bad Godesberg) war es - zumindest in der deutschen Presse - klar, dass es einen "neuen Nono" gebe. Mehr noch: »Es ist von Luigi Nonos Verwandlung in sein Gegenteil unter beispielloser Wahrung nicht bloß, sondern vollends bei, ja vermöge einer höchst eigentümlichen Verstärkung seiner Identität zu reden« - so Heinz Klaus Metzger im Nono-Band der von ihm und Rainer Riehn herausgegebenen Schriftenreihe »Musik-Konzepte«. Während Metzger »des Komponisten einsichtige Ankunft im imaginären Reich seiner 'Musica negativa'«³ begrüßte, diagnostizierte Hubert Stuppner im gleichen "Konzepte-Band" das Scheitern einer Utopie: ein Zerrissener ist zurückgeblieben, der das alte Heimweh nach Innerlichkeit wiedererfährt«.

Etwas war geschehen! Zwar hat Nono auch nach der ersten Oper »Intolleranza 1960« eine Neuorientierung in Richtung auf die elektronischen Werke der sechziger Jahre vollzogen. Die "Wende" nach »Al gran sole« dagegen erschien vielen nicht mehr bloß als ein weiterer Schritt,

² Textlich die italienische Fassung der »Internationalen«. Das musikalische Zitat wird bereits in »Ein Gespenst geht um in der Welt« benutzt, in einem Werk, von dem Nono große Teile auch in »Al gran sole« verwendet.

³ Frank Schneider in seiner Besprechung des Nono-Bandes der »Musik-Konzepte« für die »Schweizerische Musikzeitung« (1981).

sondern als Absage, gar als - wenn auch reichlich späte - Einsicht in nutzlose Bemühungen früherer Jahre. Dabei hatte man doch endlich Ordnung im Haus gehabt: Pierre Boulez das IRCAM, Karlheinz Stockhausen den Sirius, Iannis Xenakis die Polytopes - und Nono die Politik: jedem das Seine.

Die beiden letzten Vokalwerke klärten die Ratlosigkeit keineswegs. »Das atmende Klarsein« für Bassflöte, kleinen Chor und Live-Elektronik⁴ verwendete gar Fragmente aus Rilkes Duineser Elegien nebst altgriechischen Texten, und das »Prometheus« -Fragment »IO«, am 24. September vergangenen Jahres bei der Musikbiennale Venedig uraufgeführt, konfrontierte griechische und italienische Verse aus Aischylos' »Gefesseltem Prometheus« mit Hyperions Schicksalslied von Hölderlin. Beide Kompositionen übrigens sind von - für Nono - ganz ungewöhnlicher Länge (40 und 65 Minuten), umfangreicher als die beiden Teile der zweiten Oper. Neue Überraschungen kamen dazu: die Verwendung von »denaturierten« Instrumentalklängen, auf die Nono bis dahin völlig verzichtet hatte, sowie eine Fülle "einfacher" Intervallrelationen (Quarten und Quinten), verbunden mit einer ganz eigenen vokalen Linearität.

Etwas war geschehen! Vor allem Nonos Zusammentreffen mit Massimo Cacciari, der die Texte der letzten beiden Vokalwerke zusammengestellt hat und mit dem Nono die geplante dritte Oper, den »Prometeo«, in Angriff nahm. Cacciari, 1944 in Venedig geboren, war von 1964 bis 1968 zusammen mit Cesare de Michelis Herausgeber der Zeitschrift *Angelus Novus* und gab dann bis 1971 gemeinsam mit Alberto Asor Rosa den *Contropiano* heraus. Er ist Verfasser von Arbeiten zur Ideologiekritik und der marxistischen Theorie, besorgte italienische Ausgaben von Nicolai Hartmann, Georg Simmel, Georg Lukács und wies sich in seinem 1980 erschienenen Buch *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento* als exzellenter Kenner der deutsch-österreichischen Kultur im Wien der Wittgenstein, Schiele, Berg, Musil und Hofmannsthal aus.⁵ Also kaum ein Mitarbeiter, der Nono auf den "rechten" Weg weisen würde.

Welches aber sind die Nono und Cacciari gemeinsamen Positionen, die des Komponisten Werke der letzten Jahre so deutlich prägen?

»Nach dem 'Gran Sole' hatte ich das Bedürfnis, meine ganze Arbeit und mein ganzes Dasein als Musiker heute und als Intellektueller in dieser Gesellschaft neu zu durchdenken, um neue Möglichkeiten der Erkenntnis und des Schöpferischen zu entdecken. Manche Konzepte und Ideen sind abgestanden, heute ist es unbedingt nötig: die Phantasie so weit wie möglich in den Vordergrund zu stellen.«⁶ Diese Worte Nonos, 1981 in "L'Unità" publiziert, tönen nun allerdings beileibe nicht wie eine »Praktische Antwort auf gerechte Kritik«, sondern klingen nach Weiterführung bei gleichzeitiger Infragestellung, deuten auch auf ein stärkeres Hervorheben bisher durchaus vorhandener Elemente, die aber mehr sekundärer Art schienen. Auf die Frage Renato Garavaglias im gleichen Gespräch, wohin er gelangen wolle, antwortete

⁴ Uraufführung 30. Mai 1981 Florenz. Die Deutsche und die Schweizerische Erstaufführung sind für 6. Dezember 1982 in Freiburg-Br. und für 17. März 1983 in Genf durch das Institut für Neue Musik der Freiburger Musikhochschule und das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks vorgesehen.

⁵ Auf deutsch sind zugänglich: *Qualifikation und Klassenbewusstsein*. Frankfurt 1972 und »Zum Problem der Organisation. Deutschland 1917-1921« in S. Bologna/M; Cacciari: *Zusammensetzung der Arbeiterklasse und Organisationsfrage*, Berlin 1973.

⁶ »Un flauto strano per scatenare tutta la fantasia. Alla vigilia di un debutto, Luigi Nono polemizza«, in L'Unità 58 (1981) vom 29. Mai; deutsch von C. Stenzl als »Luigi Nonos "Neuer Weg"« in *Schweizerische Musikzeitung* 121 (1981).

Nono bezeichnenderweise: »Vor allem zum 'Prometheus'. Aber ich Muss mir jetzt selber Klarheit schaffen, meine eigene Arbeit besser verstehen. Bis jetzt sind meine musikalischen Werke - im Positiven oder im Negativen - allzu schematisch-ideologisch verstanden und meine sprachlichen, stilistischen und strukturellen Anliegen etwas unterbewertet worden«. Es geht dem Komponisten, wie er vor allem in seinem Budapester Vortrag vom 2. Oktober 1981 deutlich machte, um wesentlich mehr als bloß um ein drittes Bühnenwerk.⁷ Nämlich um eine »tentativa di trovare qualche cosa, ma non una certezza«, um den »Versuch, etwas zu finden, nicht aber eine Sicherheit«. Die Suche, die Befragung wurden selbst zum Zentrum der Tätigkeit - nicht nur der musikalischen. Mit besonderer Aufmerksamkeit reagierte er denn auch auf Vergleichbares: etwa Bartóks Folkloreforschungen und Melodie-Analysen, Hölderlins Textveränderungen, wie sie die Frankfurter Ausgabe darbietet. Letztlich geht es ihm um eine Haltung heute, angesichts unserer Realität. Eine Haltung nicht nur ohne dogmatisierte, schematische Sicherheiten, sondern auch eine Haltung, die »mentale und kulturelle Krämpfe« (ein Wittgenstein-Zitat, das Nono in Budapest verwendete) durch bewusstes Suchen von neuen Lösungen aufbricht. So forderte Nono in Budapest eine »neue Hörkultur«, neue Erfahrungsweisen, etwa durch die Verwendung technologischer und raumakustischer Möglichkeiten, wie sie das Freiburger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung bietet. Keine Frage, dass in solchem Zusammenhang El Salvador, Afghanistan und besonders Polen Erwähnung finden mussten: Beispiele von »Konfliktlösungen« nach dem Muster völlig überholter Dogmen und »mentaler Krämpfe«.⁸

Nono steht damit - wieder einmal und immer noch - durchaus quer zu herrschenden Tendenzen. Wenn Carl Dahlhaus bei der Darmstädter Ostertagung 1982 einerseits die Gegenwart auf den Nenner einer "Krise des Experiments" brachte, andererseits in der "Emanzipation des Experiments" eine der Leitideen der fünfziger/sechziger Jahre erblickte, so kann man Nonos »Kunst, sich treu zu bleiben« (Norbert Nagler in den "Musik-Konzepten") gerade an seinen jüngsten Werken besonders eindrücklich ablesen. Das "Experiment" hat er ja nie auf die Arbeit mit musikalischem Material eingengt. Die undogmatische Verwendung dodekaphonischer und serieller Verfahren in den frühen fünfziger Jahren ist nur ein Indiz dafür, dass es ihm immer um mehr ging als um Töne allein: darum nämlich, »dass es keinen glaubwürdigen Weg für die Musik ohne eine aufgeklärte Kompositionstechnik, dass es zugleich aber auch kein aufgeklärtes Komponieren geben kann ohne die Verankerung in einer verantwortungsvollen Gesinnung, die übers bloße Musizieren hinausreicht, und dass es nicht geht ohne den Willen und die Bereitschaft, für solche Gesinnung mit seiner ganzen Existenz einzustehen« (Helmut Lachenmann in einem Rundfunktext zum 50. Geburtstag Nonos).

Etwas ist geschehen! Sicherlich kein Bruch mit der eigenen Vergangenheit. Eher das, was Cacciari mit Hinweis auf Schönbergs »Müssen« als Zurückweisung des »ruhigen, bequemen Lebens« bezeichnet. In dieser Gegenwart ist Kultur, verstanden als Schaffen von Werken, die

⁷ Von diesem Vortrag wurde offenbar kein Mitschnitt gemacht. Ich zitiere nach meinen Stichwortnotizen. Nono sprach frei.

⁸ Die Reaktionen waren dementsprechend: der betreffende Passus wurde von den (inkompetenten) Dolmetschern übergangen, zum Inhalt selbst stand in *Muzsika* 15 (1982), Nr. 1, hier aus dem Ungarischen übersetzt: »Nono ist wohl Komponist, der Töne setzt, nicht aber Texte schreibt. Trotzdem fühlte man sich durch seinen flüchtigen Vortrag tief enttäuscht. Und der Umstand, dass er, von der Problematik des Komponisten unserer Zeit ganz und gar unabhängig, als Abschluss seines improvisierten Vortrags Ansichten Stimme verliehen hatte, die von denen der ungarischen Außenpolitik von Grund auf abweichen, war seinerseits mehr als Taktlosigkeit«.

»große Symbole«, »geistige Zusammenfassungen« sein wollen, eine *Illusion*. Es geht darum, die fehlende Einheit als »neue Totalität« zu begreifen, es geht um die Kraft - Cacciari brauchte im Einführungsgespräch zur venezianischen »Io«-Premiere sogar das Wort »eroismo« -, dieser Einsicht Form zu verleihen. Das bedeutet für Nono »ein kritisches Überdenken meiner Vergangenheit als Komponist, die ich natürlich nicht ablehne, die aber vor allem oft oberflächlich kodifiziert und schematisiert worden ist - im zustimmenden wie im ablehnenden Sinne«. ⁹

Das selbstverständliche Einbeziehen der eigenen Vergangenheit kann dem aufmerksamen Hörer der jüngsten Werke Nonos kaum entgehen. Mehr noch: die Hörerfahrungen mit diesen neuesten Arbeiten lassen die oben als »eher sekundär« bezeichneten Aspekte älterer Kompositionen nicht nur deutlicher hervortreten, sondern neu hören. Das »Fragmentarische«, die Technik mehrerer Fixpunkte, bestimmte nicht erst die Musikdramaturgie von »Al gran sole«, sondern auch schon die der »Intolleranza 1960«. Ja, bereits im »Diario polacco '58« war solches intendiert: »Der raschen Aufeinanderfolge, dem oft gleichzeitigen Nebeneinander der erlebten Situationen, entspricht eine rasche Aufeinanderfolge der verschiedenen 'Tagebuchhinweise'. Es gibt nicht mehr Vorbereitung-Entwicklung-Höhepunkt, wie sie für den Begriff der tonalen Symphonie des 19. Jahrhunderts typisch waren, sondern rasche, unvorhergesehene Wechsel, bei denen immer das Unerwartete eintritt und in seiner Vielfalt überrascht« (Nono). Das »Prometheus«-Fragment »Io« weist nicht nur die »neuen Instrumentalklänge«, die gezielte Räumlichkeit und Raumbewegung auf, sondern auch eine vokale Klanglichkeit, die sich unmittelbar mit »Un volto del mare«, gar mit den »Cori di Didone« In Verbindung bringen lässt.

Keine Frage auch, dass die Wahl des Prometheus-Stoffes alles andere als zufällig ist: Prometheus als Paradigma eines humanen Einspruchs; der Aufruhrschrei der Prinzessin Io gegen einen Götterfluch, der sie ziellos - zur Kuh verwandelt - durch die ganze Welt jagt und Prometheus an den Felsen kettet; Prometheus, der los Zukunft voraussagt und dessen Qualen erst mit dem Sturze von Zeus enden können:

Io: Ist's möglich, dass Zeus' Reich ein Ende nimmt?

PROMETHEUS: Du jubelst mit bei seinem Untergang?

Io: Dem Ende meines schlimmsten Peinigers!

PROMETHEUS: So höre, dass ihm dieser Sturz bestimmt!

Io: Und wer entreißt ihm seinen Herrscherstab?

PROMETHEUS: Er selbst sich selbst mit seinem unbedachten Geist.

(Aischylos).

»Das Wort von der Wende, verstanden als Rückzug aus der Gesellschaft, ... wird sich wohl ziemlich rasch als Rohrkrepierer erweisen. Es sagt nichts über die jüngste Entwicklung des Komponisten aus, dafür umso mehr über diejenigen, die ihr nicht zu folgen imstande sind, weil sie sich von einmal gefassten Meinungen nicht lösen können«. Mit diesen Worten forderte Max Nyffeler zweifellos nicht eine blinde Zustimmung zu einem Werk wie »Io«, sondern weniger und zugleich mehr: die Bereitschaft, Nonos Herausforderung anzunehmen, sich ihr hörend und denkend zu stellen. Aufzubrechen in einer Zeit, die Stillsitzen und Mundhalten honoriert.

⁹ Siehe Anmerkung 5.

Werkliste Luigi Nono:

VARIAZIONI CANONICHE SULLA SERIE DELL'OP. 41 DI ARNOLD SCHÖNBERG für Orchester (1950)

POLIFONICA- MONODIA -RITMICA für Kammerensemble (1951)

COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA NR. 1 (1951)

EPITAPH AUF FEDERICO GARCIA LORCA: I. ESPANA EN EL CORAZÓN für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Instrumente nach Texten von F. Garcia Lorca und Pablo Neruda (1952); II. Y SU SANGRE VA VIENE CANTANDO für Flöte und kleines Orchester (1952); III. MEMENTO. ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAGNOLA für Sprecherin, Sprechchor, gemischten Chor und Orchester nach einem Text von F. Garcia Lorca (1952/53)

DUE ESPRESSIONI PER ORCHESTRA (1953, DONAUESCHINGEN 1953)

DER ROTE MANTEL, Ballett nach »In seinem Garten liebt Don Perlimplin Donna Belisa« von F. Garcia Lorca (1953)

LA VICTOIRE OE GUERNICA, Gesänge nach Texten von Paul Eluard für gemischten Chor und Orchester (1954)

LIEBESLIED nach einem eigenen Text für gemischten Chor, Harfe und Schlagzeug (1954)

CANTI PER 13 für Kammerensemble (1955)

INCONTRI für 24 Instrumente (1955)

IL CANTO SOSPESO nach Texten aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer für Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester (1955/56)

VARIANTI, Musica per violino solo, archi e legni (1957, DONAUESCHINGEN 1957)

LA TERRA E LA COMPAGNA, Canti di Cesare Pavese für Sopran und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester (1957)

CORI DI DIDONE nach einem Text von Giuseppe Ungaretti für gemischten Chor und Schlagzeug (1958)

COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA NR. 2: DIARIO POLACCO '58 (1958/59)

SARA DOLCE TACERE für acht Solostimmen nach einem Text von Cesare Pavese (1960)

»HA VENIDO«, CANCIONES PARA SILVIA für Solosopran und sechs Chorsopranen nach einem Text von Antonio Machado (1960)

OMAGGIO A EMILIO VEDOVA für Tonband (1960)

INTOLLERANZA 1960, Azione scenica nach Texten von Angelo Maria Ripellino (1960/61)

CANTI DI VITA E D'AMORE: SUL PONTE DI HIROSHIMA nach Texten von Günther Anders, Jesus Lopez Pacheco und Cesare Pavese für Sopran- und Tenor-Solo und Orchester (1962)

CANCIONES A GUIOMAR nach einem Text von Antonio Machado für Sopran-Solo, sechsstimmigen Frauenchor und Instrumente (1962/63)

LA FABBRICA ILLUMINATA nach dokumentarischen Texten, zusammengestellt von Giuliano Scabia, für Mezzosopran und Tonband (1964)

MUSIK ZU »DIE ERMITTLUNG« VON PETER WEISS für Tonband (1965)

-
- A FLORESTA E JOVEM E CHEJA DE VIDA auf dokumentarische Texte, zusammengestellt von Giovanni Pirelli, für drei Stimmen, Sopran, Klarinette, Kupferplatten und Tonband (1966)
- PER BASTIANA - TAI-YANG CHENG für Orchester und Tonband (1967)
- CONTRAPPUNTO DIALETTICO ALLA MENTE nach Texten von Celia Sánchez, Nanni Balestrini und dokumentarischen Texten für Tonband (1968)
- MUSICAMANIFESTO NR. 1: UN VOLTO DEL MARE nach einem Text von Cesare Pavese für Stimmen und Tonband;
- NON CONSUMIAMO MARX auf dokumentarische Texte vom Pariser Mai 1968 für Stimmen und Tonband (1968/69)
- MUSICA PER MANZU für Tonband (1969)
- Y ENTONCES COMPRENDIO nach Texten von Carlos Franqui und Ernesto Che Guevara für sechs Frauenstimmen, gemischten Chor, Tonband, Frequenzumsetzer, Filter und Ringmodulator (1969/70)
- EIN GESPENST GEHT UM IN DER WELT nach Texten von Karl Marx, Celia Sánchez und Haydée Santamaria für Solosopran, gemischten Chor und Orchester (1971)
- COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ nach einem Text von Julio Huasi für Sopran, Klavier, Orchester und Tonband (1971/72)
- SIAMO LA GIOVENTU DEL VIETNAM nach dem Text der Unabhängigkeitserklärung der Demokratischen Republik Vietnam und einem Text von G. Federici (1973)
- AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE, Azione scenica nach Texten von Bert Brecht, Tanja Bunke, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, Georgi Dimitrov, Maxim Gorki, Antonie Gramsci, Wladimir I. Lenin, Karl Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez, Haydée Santamaria und Volkstexten, zusammengestellt von Luigi Nono und Juri Ljubimov (1972/74)
- FÜR PAUL DESSAU für Tonband (1974)
- ... SOFFERTE ONDE SERENE ... für Klavier und Tonband (1976)
- CON LUIGI DALLAPICCOLA für sechs Schlagzeuger, drei Ringmodulatoren und drei Frequenzgeneratoren (1979)
- FRAGMENTE - STILLE. AN DIOTIMA für Streichquartett (1979/80)
- DAS ATMENDE KLARSEIN nach altgriechischen Texten und Fragmenten der »Duineser Elegien« von Rainer Maria Rilke, zusammengestellt von Massimo Cacciari, für Bassflöte, achtstimmigen Solochor und Live-Elektronik (1980/81)
- IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, Textzusammenstellung Massimo Cacciari, für drei Soprane, Kammerchor, Bassflöte, Kontrabassklarinetten und Live-Elektronik (1980/81)
- QUANDO STANNO MORENDO ... , DIARIO POLACCO NR. 2 für vier Frauenstimmen, Bassflöte, Violoncelli und Live-Elektronik, Textzusammenstellung: Massimo Cacciari (1982)

INVENTIONEN'83
3. Konzert

Montag, 7.2.1983
21 Uhr

PROGRAMM

Ricardo MANDOLINI

ESTALLIDO BREVE I
8'35", Stereo, 1980, IPEM Gent

CANCION DE MADERA Y AGUA
8'24", Stereo, 1981, IPEM Gent

FABULAS
9'35", Stereo, 1979, IPEM Gent

PRESENTIMIENTO **(UA)**
9'25", Quadro, 1982, EMS Stockholm

FABULAS II
10'23", Quadro, 1980, TU Berlin

EL CUADERNO DEL ALQUIMISTA
9'24", Stereo, 1979, IPEM Gent

JUEGO DE MARIONETAS
9'20", Quadro, 1980, HfM Köln

CIRCULOS FOSFORESCENTES EN FONDO NEGRO
8'36", Quadro, 1982, EMS Stockholm

Dauer ca. 1 Std. 30 Min.

WORKSHOP am 7.2.1983 um 11 Uhr

RICARDO MANDOLINI

1950 in Buenos Aires geboren. Erhielt seine musikalische Ausbildung (Komposition, Cello und Elektronische Musik) in Argentinien. Ab 1978 Gast des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und Arbeit in verschiedenen Studios Europas (Köln - Hochschule für Musik, Gent- IPEM, Berlin - Technische Universität). 1982 erhielt er ein Stipendium des EMS Stockholm. Mandolini errang mehrere internationale Preise für seine elektroakustischen Werke.

ESTALLIDO BREVE ("KURZE EXPLOSION"), 8'35", STEREO

Das Stück ESTALLIDO BREVE wurde 1980 im Studio IPEM (Instituut voor Psychoacustica en elektronische Muziek), Gent, Belgien, komponiert. Es ist ein rein elektronisches Werk, dessen Klangmaterialien zwei verschiedenen Quellen entnommen wurden: dem Testprogramm FMT, auf der Grundlage des Computers PDP-15/XUM des Studios EMS in Stockholm, Schweden, und dem Synthesizer Synthi 100 des oben genannten Studios in Belgien. Wichtigste Merkmale dieses Stückes sind:

Ein organischer Ablauf, bei welchem als einziges Erneuerungselement jeweils der Zeitpunkt der Einsätze jedes der einzelnen Töne auftritt.

Der psychologische Wert der Pausen, die sich jeweils voneinander unterscheiden und als Artikulation zwischen den Tönen - keineswegs als Trennung - agieren.

Ein erbitternd langsames Tempo, dessen Absicht es ist, bei dem Hörer das Gefühl eines unbeständigen und stets beinahe zerbrechenden Gleichgewichtes zu bewirken.

Eine strenge Sparsamkeit der Klangmaterialien sowie der verarbeitenden elektroakustischen Prozeduren.

ESTALLIDO BREVE ist kein Stück für Hörer, die musikalische Überraschungen mögen. In der Tat gibt es in ihm keine Überraschungen, sondern eine statische Reihe von Wiederholungen, die konsequent zum Finale führen. Musikalisch gesehen ist ESTALLIDO BREVE die Dialektik zwischen einem Thema mit scharfen Umrissen im Vordergrund, sozusagen einer mit dem Computer erzeugten "großen Trommel", und einem anderen im Hintergrund vorgestellten Thema, dessen Lautstärke und Dramatik sich allmählich steigert. Dieser zweite musikalische Gedanke ist gleichzeitig ein ständiges Accelerando.

Von ESTALLIDO BREVE gibt es zwei Versionen: die eine für Tonband und Bassklarinette wurde 1981 in La Rochelle, Frankreich, sowie auf den Weltmusiktagen der ISCM (International Society for Contemporary Music) in Brüssel, wo sie meine Heimat Argentinien vertrat, aufgeführt. Die zweite Version für Tonband allein, die auch heute bei den INVENTIONEN erklingt, wurde im August 1981 in Montevideo uraufgeführt.

CANCION DE MADERA Y AGUA ("LIED VOM HOLZ UND WASSER"), 8'24", STEREO

CANCION DE MADERA Y AGUA ist ein Stück konkreter Musik, das 1981 im Studio IPEM komponiert wurde. Sein wichtigstes Kennzeichen ist die Abwechslung zweier im Gegensatz zueinander stehender Klangbilder: zum einen die Rolle der dramatischen Töne (durch Perkussion von Schlegeln auf verschiedenen Holzgegenständen erzeugt), und zum anderen

die lyrische, zierliche Rolle von sich wiederholenden Pulsen auf Gläsern, Bechern, Maultrommeln usw.

CANCION DE MADERA Y AGUA erhielt den zweiten Preis in der Kategorie "analoge elektroakustische Musik" beim 10. Internationalen Wettbewerb von Bourges, Frankreich, 1982.

FABULAS (FABELN, 9'35"), STEREO

FABULAS war mein erstes Stück, produziert im IPEM Gent im Jahre 1979. Bei der Kreation dieses Stückes hatte ich mir vorgenommen, eine Reihe von musikalischen Metaphern zu erzeugen, die an die Atmosphäre der Kindermärchen erinnern sollte. So stellt FABULAS acht Episoden oder Geschichten vor, die sich musikalisch in Form einer Suite gestalten. Die elektronischen und konkreten Klangmaterialien beabsichtigen eine Annäherung zur Orchester-Instrumentation.

FABULAS erhielt 1979 eine Ehrenausszeichnung im Wettbewerb für elektroakustische Musik in Bourges. Sein vorwiegend deskriptiver Inhalt ermöglichte es der Künstlerin Deborah Mucia, verantwortliche Lehrkraft für modernen Tanz an der Musikhochschule der Universität von Depah, Indiana, USA, eine choreographische Fassung von FABULAS zu erarbeiten. Diese Tanzversion wurde im April 1982 aufgeführt.

PRESENTIMIENTO (VORGEFÜHL), 9'25", QUADRO, (URAUFFÜHRUNG)

Dies ist ein perkussives Stück, zu dessen Analyse mindestens zwei verschiedene Kriterien angewendet werden können. Bezüglich seiner allgemeinen Dynamik sind in ihm vier verschiedene Abschnitte erkennbar: der erste und der dritte sind durch eine wachsende Lautstärke gekennzeichnet, die von der ebenfalls wachsenden Tondichte unterstützt wird; indessen sind der zweite und der vierte Abschnitt statisch, ihre Dynamik bleibt unverändert und erreicht höchstens ein mezzoforte. Zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt ist ein ausgedehnter Übergangsteil wahrzunehmen, in welchem die geringen Veränderungen der Dynamik das wichtigste Erneuerungselement darstellen. Bezüglich der kompositorischen Entwicklung weist PRESENTIMIENTO dagegen eine einheitliche Form auf: es ist ein Klangbogen, dessen "Teile" lediglich verschiedene Augenblicke des musikalischen Gedankens bedeuten. Das Merkmal dieses Gedankens ist eine Pulsfolge im ständigen Accelerando, die am Anfang des Stückes dessen Tempo "Adagio Ostinato" festlegt.

Der Name PRESENTIMIENTO bezieht sich auf das Vorgefühl von Unheil und Krieg während des Komponierens im Mai 1982, das sich leider durch die allgemein bekannten Fakten bestätigte (Krieg im Südatlantik).

FABULAS II **("FABELN, zweiter Teil"), 10'23", QUADRO**

Technische Realisation: Folkmar Hein, TU Berlin

Das Stück FABULAS II wurde 1980 im Studio der Technischen Universität Berlin komponiert und realisiert. Es besteht aus zwei langen Sätzen von je ca. 5 Minuten, die voneinander durch eine deutliche Pause getrennt sind. Der erste Satz, von recht fließendem Charakter und selbst in drei Abschnitte gegliedert, kontrastiert stark zum zweiten Satz, der aus einem vierstimmigen Choral mit langsamer Begleitung besteht. Erwähnenswert ist, dass - obwohl dieser zweite Satz hinsichtlich des klanglichen Materials eine Reprise des ersten Satzes ist - beide Sätze voneinander weitgehend unabhängig sind. Und zwar aus folgenden Gründen:

- hauptsächlich wegen des sehr unterschiedlichen Tempos;
- nur im ersten Satz kommen Glissandi vor;
- im zweiten Satz erscheint die Pause als ein formales Gestaltungsmittel;
- die Klangfarbenpalette ist im ersten Teil vollkommen geöffnet und im zweiten erheblich eingeschränkt.

Obwohl FABULAS II und FABULAS eine musikalische Einheit bilden, hat jedes Stück für sich einen bestimmten Charakter und kann deshalb auch einzeln aufgeführt werden.

FABULAS II erhielt eine Ehrengabe beim 8. Internationalen Wettbewerb elektroakustischer Musik in Bourges, Frankreich, und wurde am 26.4.1980 im Lichthof der Technischen Universität Berlin uraufgeführt.

EL CUADERNO DEL ALQUIMISTA **("DAS HEFT DES ALCHIMISTEN"), 9'20", STEREO**

EL CUADERNO DEL ALQUIMISTA wurde 1979 im elektronischen Studio des IPEM, Gent, Belgien komponiert und realisiert.

Dieses Werk besteht unter anderem aus Klangmaterialien, die von der menschlichen Stimme stammen. Diese Stimme erzeugt keine verständliche Sprache, sondern flüstert ohne semantischen Inhalt. Die sich daraus ergebende "Lingua" wurde in drei verschiedenen Erscheinungsformen ausgewiesen:

- das Rezitativ als typisches Solo mit Begleitung, in dem die Stimme der erfundenen Sprache an die alten Geheimformeln und Zaubermächte der Alchimisten erinnert;
- die Einfälle, in Form von kurzatmigen Sprachklängen, die voneinander durch Pausen getrennt sind;
- der Chor, mit wachsender Tondichte und großer Dramatik.

Das Wort SOMERU (ebenfalls ein imaginärer Ausdruck, ohne reale Bedeutung) dient jedesmal als Anlass für das heftige und manchmal bedrohliche Einsetzen der darauffolgenden Klangerscheinungen. Folglich kann die formale Gliederung des Stückes durch dieses Schema dargestellt werden:

A B C D A1 (BCD) D1,

wobei A und A1 eine große Sparsamkeit der Tondichte zeigen, B und D komplexe und laute Glissandi-Konfigurationen sind, C die "Stimme des Alchimisten" vorstellt und D1 durch eine plötzliche Schlusssteigerung und einen Abschluss der musikalischen Form gekennzeichnet ist.

EL CUADERNO DEL ALQUIMISTA wurde am 6.12.1979 in der Musikhochschule Köln uraufgeführt.

JUEGO DE MARIONETAS (MARIONETTENSPIEL), 9'45", QUADRO

Technische Realisation: Marcel Schmidt

JUEGO DE MARIONETAS wurde 1979-1980 im Studio der Musikhochschule Köln komponiert und realisiert. Es handelt sich um ein elektroakustisches Stück, das sich in die deskriptive Welt der winzigen, ausdrucksvollen Klänge zu vertiefen sucht.

Die vorher aufgenommenen konkreten Klangmaterialien erscheinen mal ohne besondere Veränderung (z.B. Güeros, Rasseln) und behalten somit ihren assoziativen Charakter; mal aber verhindern auch die durchgeführten Veränderungen das Wiedererkennen der klanglichen Quelle (Klavier, Tam-Tams, Schlüsselbündel verschiedener Größen usw.). So ergibt sich ein Spiel zwischen deutlichem und verschwommenem Wiedererkennen der Instrumente-Tonerzeuger; der Name des Stückes ist davon abgeleitet.

Die elektronischen Klangmaterialien wiederum bezwecken eine vollständige klangliche Verschmelzung mit den konkreten Klängen, beide bilden eine neue Klangeinheit. Wie auch bei anderen Werken von mir ist in JUEGO DE MARIONETAS eine strenge Sparsamkeit an Mitteln und Effekten zu bemerken; die synchronisch-asynchronische Wiederholung von Pulsfolgen im hohen Register stellt das wichtigste thematische Element dar. Mit seiner einheitlichen Form und dem suggestiven, jedoch auch spielerischen Charakter, verflechtet das Stück zurückkehrende Reihen von musikalischen Ereignissen im Vordergrund in immer verschiedenen psychologischen Zusammenhängen.

JUEGO DE MARIONETAS wurde am 22. Oktober 1980 in der Aula der Musikhochschule Köln uraufgeführt.

CIRCULOS FOSFORESCENTES EN FONDO NEGRO („LEUCHTENDE KREISE AUF SCHWARZEM HINTERGRUND“) 8'36", QUADRO

Zwei Charakteristika sind bei CIRCULOS... zu bemerken:

Durch sein philosophisch-kompositorisches Grundprinzip bilden Wahrscheinlichkeit und Determinismus entgegengesetzte Kategorien einer Gesamtdialektik. Alle ästhetischen Dualismen innerhalb des Stückes (Tonalität-Atonalität, Aleatorik-Regelmäßigkeit, Beschleunigung-Verlangsamung des Grundtempos usw.) sind diesen Kategorien untergeordnet wie die extremen Werte einer Funktion oder die Extremfälle eines Prozesses.

Alle klanglichen Bestandteile (insgesamt etwa 65) bilden quadrophonische Umlaufbahnen in verschiedenen Räumlichkeiten, jede von ihnen mit eigenen Merkmalen. Der Name CIRCULOS FOSFORESCENTES EN FONDO NEGRO unterstreicht diese zweite Hauptcharakteristik des Stückes.

CIRCULOS... erhielt 1982 eine Ehreenauszeichnung beim 4. Internationalen Wettbewerb elektroakustischer Musik "Luigi Russolo" in Varese, Italien, und wurde dortselbst am 10. Oktober 1982 uraufgeführt.

Einige **ergänzende Bemerkungen** zur technischen Realisierung der Stücke PRESENTIMIENTO und CIRCULOS FOSFORESCENTES EN FONDO NEGRO, beide aus dem Jahre 1982:

als Hardware wurde der Computer PDP-15/XUM des digitalen Studios EMS in Stockholm, Schweden, und als Software das von Michael Hinton geschaffene Programm IMPAC (Interactive Music Performance and Composition) benutzt.

Dieses Programm besteht aus einem "non-real time" - Abschnitt, der die genauen Begriffsbestimmungen akustisch-musikalischer Parameter enthält. Beispiele für diese Parameter sind:

- Attack-Time (Einschwingzeit),
- Note-Duration (Klangdauer),
- Amplitude (Lautstärke),
- Density (Tondichte) ,
- Frequency,
- X-Y Room Coordinates (Raum-Koordinaten) usw.

Neben dem "non real-time" - Programmblock gibt es den "real-time" -block, in welchem die Parameter während des kompositorischen Prozesses "live" geändert werden können. In diesem Fall verhält sich das "Computer-Terminal" wie ein Musikinstrument.

Beide Stücke weisen drei Eigenschaften auf, die bei einer Bearbeitung mit herkömmlichen analogen Verfahren unerreichbar gewesen wären:

- Moving Sound: das bedeutet nicht nur quadrophone räumliche Bewegung, sondern auch Schaffung verschiedener akustischer Räumlichkeiten. Beim Moving Sound werden die Bewegungen des Klangs und die geometrischen Maße des akustischen Raums (in welchem sich der Klang ereignet) als ein Teil der Definition des Gesamtklangs angesehen.
- FM (Frequency Modulation Techniques), d.h. Erzeugung sogenannter dynamischer Frequenzspektren mittels Frequenzmodulationstechnik. FM ermöglicht es, das Spektrum eines Klangs zu einem bestimmten Zeitpunkt festzulegen; damit wird diese Technik zum unentbehrlichen Mittel für die Schaffung von Klangspektren, die sich in der Zeit fortentwickeln (dynamische Klangspektren).
- Additive Klangsynthese durch 40 Oszillatoren, die voneinander unabhängig beliebige dynamische Tonhöhen erzeugen können.

INVENTIONEN'83

4. Konzert

Dienstag, 8.2.1983,
21 Uhr

PROGRAMM

Roland PFRENGLE
Eberhard BLUM

FELDER I (1980)
für Computer, Synthesizer, elektronische Instrumente,
Tonbänder und Flöten

Eberhard Blum (Flöten)

Roland PFRENGLE
Martin RICHES
Eberhard BLUM

TRIPTYCHON (1981/82)
für elektronische Instrumente, Sound Machine,
Computer und Flöten

Eberhard Blum (Flöten)

Roland Pfrengle (Elektronische Instrumente)

Martin Riches (Sound Machine ¹⁰)

¹⁰ siehe unten die Erklärung der "sound machine"

EBERHARD BLUM (geb. 1940)

Studium der Flöte an der Musikhochschule in Berlin. Mitbegründer und bis 1970 Mitglied der "Gruppe Neue Musik" in Berlin. Uraufführungen zahlreicher, zum Teil für ihn geschriebener Werke für Flöte in Europa und USA.

1973-76 Mitglied des "Center for the Creative and Performing Arts in Buffalo (USA). Aktivitäten auf dem Gebiet des Musikalischen Theaters und Aufführungen von Sprechstücken. Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern an Performance-Projekten und Installationen. Mitglied des Ensembles "Morton Feldman and Soloists".

1974 Berliner Kunstpreis-Stipendium, 1977/78 Gast der Cité des Arts in Paris, 1978 Stipendium für das P.S.1-Projekt in New York, 1983 Villa Serpentara Stipendium der Akademie der Künste Berlin.

Neue Projekte: 1983 Galerie Wewerka Berlin Bilder-Konzepte-Aufführungen, 1983 Quergalerie Berlin Installationen.

ROLAND PFRENGLE (geb. 1945)

Kompositions- und Tonmeisterstudium an der Hochschule für Musik Berlin und an der Technischen Universität Berlin. Schüler von Heinz Friedrich Hartig, Frank Michael Beyer und Isang Yun. Arbeitsstipendium für das Elektronische Studio Utrecht und die Villa Massimo in Rom. Als Instrumentalist und Komponist Mitglied mehrerer Gruppen. Kompositionen für Kammerensemble, Orchester und Oper, auch Filmmusik und Schauspielmusik. Elektronische Musik. In den letzten Jahren intensive Arbeit an der Verkopplung von Computer, elektronischem Klangerzeuger und mechanischem Musikinstrument. Lebt in West-Berlin. Konzertreisen in Europa und den USA, vorwiegend mit dem NO-SET Ensemble¹¹, dessen Gründer er ist. Er erhielt das Arbeitsstipendium des Berliner Kunstpreises für 1982.

MARTIN RICHES (geb. 1942)

Auf der Isle of Wight geboren. Studierte an der Architectural Association School of Architecture, London. 1969 Übersiedlung nach Berlin, wo er als freier bildender Künstler arbeitet. Hauptinteressen sind Maschinenobjekte (z.B. eine Serie von "Walking Machines") und Musikmaschinen (z.B. die Flute-Playing Machine). Zusammenarbeit mit den Komponisten und Interpreten Eberhard Blum, Wolfram Erber, Roland Pfrengle, Shaun Tozer und Hartmut Westphal.

Einzelausstellungen: 1973 Objekte-Texte-Kompositionen im Haus am Kleistpark, Berlin (mit Eberhard Blum und Helmut Krauss), 1978 Maschinen und Objekte in der Galerie André, Berlin, 1981 Musik-Percussion-Zeitmaschinen in der Galerie André, Berlin.

FELDER I (1980)

Roland Pfrengle / Eberhard Blum

Die Komposition / Improvisation basiert auf den Obertönen von G und B, die entweder als Tonhöhenstruktur oder als Klangstruktur in Erscheinung treten. Die Modulatoren, die den

¹¹ mit Jolyon Brettingham-Smith.

Klang der Flöte beeinflussen, und die elektronischen Klangerzeuger werden ihrerseits vom Flötenton gesteuert. Durch Pedale kann der Flötist verschiedene Funktionszuordnungen von Computer und Flötenton auswählen. Die Verwendung eines Mikrocomputers ermöglicht eine hohe Präzision der Modulatoren und Generatoren und eine schnelle Reaktion auf den Flötisten. Dieses wäre mit konventionellen Synthesizern nicht möglich. Der dennoch verwendete Synthesizer wird von einem zweitem Musiker gespielt und hat die Funktion des mehr emotionalen Auskostens von Begleiterscheinungen des Flötentons, wie Atem und Geräusche. Er kommentiert auch von der Flöte provozierte elektronische Klänge.

Das Werk wurde bei dem "Warschauer Herbst" 1980 uraufgeführt.

TRIPTYCHON (1981/82)

Drei gleichberechtigte Ebenen der Klangerzeugung werden miteinander verbunden:

- a) elektronische Klänge (Computer, Synthesizer)
- b) mechanisch erzeugte Klänge der Flöten
- c) durch ein Computerprogramm gesteuerte Klänge der Sound Machine

Ein Computerprogramm schafft die Möglichkeit, die Klangvorgänge der Sound Machine durch das Flötenspiel (Tonhöhe, Dynamik etc.) und die elektronisch erzeugten Klänge zu steuern. Die sinnvolle Verbindung der drei Ebenen der Klangerzeugung ermöglicht einen musikalischen Vorgang, der, obwohl äußerst genau geplant, ein hohes Maß an Freiheit und Spontaneität zulässt. Die Uraufführung des Werkes fand im April 1982 in Amsterdam statt.

Eberhard Blum

Sound Machine

Die Sound Machine ist ein experimentelles Baukastensystem zur mechanischen Klangerzeugung mit automatischer Steuerung. Es ist insbesondere für die Aufführung manuell nicht spielbarer Musikwerke konzipiert.

Der derzeitige Aufbau besteht aus einem Gebläse und einem Winddruckregler und einer oder mehreren Windladen mit Magnetventilen. Die Windladen können mit Labialpfeifen beliebig besteckt werden. Die Pfeifen können in einer chromatischen Skala, in Vierteltonabständen oder in Mikrotonclustern gestimmt werden, können vorher "präpariert" oder im Laufe einer Aufführung manipuliert werden.

Die Steuerung erfolgt durch einen Mikroprozessor. Durch den Anbau entsprechender Vorrichtungen können Perkussions- und Saitenklänge erzeugt werden.

Ich möchte Eberhard Blum, Roland Pfengle und George Sasson für ihre Hilfe, Rat und Musik danken.

Der Bau der Sound Machine wurde durch ein Arbeitsstipendium der Stadt Berlin ermöglicht.

Martin Riches
Berlin, Oktober 1981

INVENTIONEN'83
5. Konzert

Mittwoch, 9.2.1983
21 Uhr

PROGRAMM

E M S STOCKHOLM

Werke mit Multimedia, vorgestellt von Lars-Gunnar Bodin

Tommy ZWEDBERG FACE THE MUSIC
 für Trompete und Band
 Arno Lange (Trompete)

Ingvar KARKOFF THE DOGS

Sten HANSON / Nino MONASTRA APROPOS MARCEL

Zagorka ZIVKOVIC EXTENSION No. 1

Åke PARMERUD EPILOG

Dauer ca. 1 Std. 30 Min.

WORKSHOP am 9.2. um 18 Uhr

TOMMY ZWEDBERG

began as a trumpeter in a military band, later studying the trumpet at the State College of Music in Stockholm, where he also passed his pedagogic exam. He has also been a professional dance musician. For two and a half years he studied composition with Gunnar Bucht at the State College of Music in Stockholm and for 3 years electronic music with Lars-Gunnar Bodin. He has also worked with experimental film.

FACE THE MUSIC

is composed for solo trumpet and electronic music tape, in which the trumpet is played against the tape without electronic treatment. The concrete material for the tape part has been trumpet and piano, later treated in different ways with the aid of tape recorder (transpositions) and Buchla synthesizer (frequency modulation, change of frequency and envelope treatment). The two parts have been produced simultaneously and are two independent parts intended to complement each other and form a coherent whole. The tape part was realized in the electronic music studio of the State College of Music in Stockholm.

INGVAR KARKOFF (geb. 1958)

in Stockholm. Studied composition with Gunnar Bucht and Par Lindgren at the State Conservatory of Music between 1978-82.

THE DOGS

is my third piece for the tape medium. It was realized in the electronic music studio at the State Conservatory during Fall 1981. All sounds are derived from a single source-sound which is, in turn, a synthesis of 17 different abstract sound-objects. Several transformational processes have then been applied so as to extend and develop the source material.

THE DOGS is tripartite in form. Formal compositional decisions have been steered by the desire to surprise within developing organic context.

Duration = ca. 9' 30".

STEN HANSON (geb. 1936)

A poet, composer and sonologist, he has been active in the field of experimental music and art since the early nineteen-sixties. His output includes instrumental and electronic music, as well as multimedia works, music for dance, film and theatre works for television, performances and literary works. His first composition to be performed was "Sonnambulistic Fugue", a scenic work from 1961. Other composers and artists Sten Hanson has collaborated with besides Nino Monastra include Henri Chopin (Double Extension, an electronic work from 1972), Michael Smith (Conversations with Ourselves, 1978) and Charles Santos / Charlie Morrow (The Heavyweight Sound Fight, opera 1981). Hanson's most recent composition is "John Carte's Song Book", an intermedia work carried out with computers from 1981.

NINO MONASTRA (geb. 1936)

is a photographer and multimedia artist. He comes from Bergamo, Italy, but has been living in Sweden for many years. Monastra has published several books of photographs and has held many photographic exhibitions, most of which have to do with life and work in his home-district Emilia-Romagna.

APROPOS MARCEL

is an intermedia work concerning the life, work and ideas of Marcel Duchamps. This audio-visual composition, composed in 1980, is an artistic commentary on Marcel Duchamp, especially on the world of ideas affecting the conception, completion and thoughts surrounding his major work, "La mariée mise à nue par ses célibataires, même". Other documents from Duchamps life and work are used. The music consists of Duchamps composition " La mariée mise à nue par ses célibataires, même, erratum musical", which has been simulated and generated by computers at the Studio of Electronic Music in Stockholm.

The work has been realized with the help of Fylkingen's photographic computer, and is part of a trilogy dedicated to the pioneers of experimental art. The other two works are "Take the Cage Train" (1978) and "La sera ..." (1979). The latter is dedicated to F. T. Marinetti.

ZAGORKA ZIVKOVIC: "EXTENSION I" (1982)

"Extension I" is the first in a series of works aiming to extend the sound quality of certain live-instruments. In this piece it is the cello. Its sound is manipulated in different ways - from a low degree of manipulation, e.g. transposition, to an extremely high degree, e.g. a combination of layerings of loops and permutations with help from a Buchla synthesizer. The manipulated sounds are then juxtaposed with some pieces of the original sound material, in order to give depth to our perception of the instrument.

The pieces was made at the Electronic Music Studio in Stockholm.

ÅKE PARMERUD (geb. 1953)

Er ist Komponist, Musiker und Fotograf. Seit 1975 komponiert er elektronische Musik und Multimedia. Parmerud studierte Musikwissenschaft und arbeitet zur Zeit auch als Dozent für Musiktheorie, Gehörbildung und zeitgenössische Musik. Sein Debut machte Parmerud 1976 mit der Ton-Textkomposition "Through Landscape of Glass" und etwas später mit dem Multi-Media-Werk "Suburban Night". Dieses Stück ist immer noch in Arbeit. Andere nennenswerte Stücke sind "Närheter" (Proximités), eine Text-Tonkomposition (1. Preis in Bourges 1978), "Time's Imaginary Eye" für Sopran, Tonband und Dias (2. Preis in Bourges 1980) und "Remain" für Orchester und Tonband.

EPILOG

Epilog is the final part of the multimedia performance FLODEN AV GLAS (The flood of glass) composed by Åke Parmerud.

The performance is based on a series of allegorical pictures that describe man and his relationship to the reality of life and all the circumstances and processes which may influence him and his conception of himself and his roll in life.

The EPILOG is an allegory showing the cultural collapse caused by the chaos of information produced by our society .

A brief description of the text;

A man is travelling through the compositions various allegoric landscapes and describes what he sees when he approaches the end of his underground journey. There is a "dome-shaped city " with houses and people. Everything melts together into one mass, like a vast flood of glass.

The destiny of the city is displayed on the huge dome and a constant war destroys everything over and over again. A war - not between people - but between man and his inability to control the process of the more and more complex system, a system which he originally constructed himself .

This allegorical war is described throughout the epilogue with a continuous increase of activity, with a flood of words so intensive that the text eventually becomes meaningless and indistinguishable from the chaotic sound masses of the music.

In the first two-thirds of the piece, the music is built around a series of short sections that wrestle with each other in abrupt juxtapositions. After an interlude based on a fragmented avant-garde jazz group, there follows a transition in which all the previous material is exposed simultaneously in a violent agglomeration that accelerates into the final section of the composition.

The screenplay, which is built up by 15 computer controlled projectors, consists - in the same way as the music - of contrasting elements ranging from the grotesquely exaggerated to the subliminally symbolic, the latter to prevent the piece from sinking into pure vulgarity. The tempo throughout is extremely high.

The EPILOG was composed in 1981 and first performed in Stockholm in December of the same year.

The music was made at Elektronmusikstudion (EMS) in Stockholm, and the programming work for the screenplay was done on a AVL graphic computer.

The EMS Stockholm (von Lars-Gunnar Bodin)

During the last four years the general activity at the EMS has expanded significantly. During this period a new modern analog studio for the professional electronic music composer has been installed.

The basic equipment are a *MCI* mixer with automatic mixdown and a 24 track MCI tape recorder. In addition there are a Buchla synthesizer and a number of sound modifying devices.

Very shortly the new computer music system will be inaugurated by the culture minister. This system is based on a VAX 11 computer and a FP 120B array processor. The VAX-system will be used in some different ways:

with A/D and D/A conversion in 4 channels, where directly or pre-recorded material can be processed.

Ordinary software sound generation will naturally be a standard working method. For this purpose the IRCAM-program CHANT, designed by Xavier Roder, has been installed in the new system among other programs which will be available.

EMS has developed and constructed a digital synthesizer with 256 oscillators which is capable of performing many FM-moods, for instance serial and parallel FM. This synthesizer will be controlled by the VAX-11 and will run in real-time.

The prime goal for EMS is to be a production centre for serious professional composers of electro-acoustic music. The EMS is open, with no charge, to both foreign and Swedish composers. In addition to this main purpose, the EMS also have an extended amateur program, which runs separately from the professional activities. The old analog studio is now exclusively used for amateurs and education, and the old computer system will more and more be used for the same purpose. Together with the composition class at the Royal Conservatorium in Stockholm these two will definitely be the "sources" for producing new composers of electro-acoustic music.

The amateur activity at the EMS has received a lot of interest among the public, especially the younger generations are very eager to come to the EMS.

This fact has also the "spin-off effect" of creating a wider audience for electro-acoustic music in Stockholm.

INVENTIONEN'83
6. Konzert
10.2.1983

Donnerstag,
21 Uhr

PROGRAMM

Thomas KESSLER

VOICES
für Computer **(UA)**

VIOLIN-CONTROL

Thomas Kessler (Computer),
Karin Kessler (Violine und Synthesizer)

Karlheinz STOCKHAUSEN

KONTAKTE
für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug
Martin Schulz (Percussion),
Ingo Metzmacher (Klavier)

Thomas Kessler

25.9.1937 in Zürich geboren. Nach germanistischen und romanistischen Studien an den Universitäten von Zürich und Paris folgen Musikstudien an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin (H. F. Hartig, B. Blacher, E. Pepping). 1965 Gründung eines eigenen Studios für elektronische Musik in Berlin. 1968 Auszeichnung mit dem Berliner Kunstpreis für die junge Generation. In den folgenden Jahren Leiter des Berliner Electronic-Beat Studios sowie musikalischer Leiter des Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques in Nancy. Kessler ist auch mit Kursen für elektronische Musik (Universität Zürich; Berlin) und als Interpret am Synthesizer in Erscheinung getreten. Seit 1973 wirkt er als Lehrer für Theorie und Komposition an der Musik-Akademie Basel. Er lebt in Allschwil (Basel).

Kessler komponiert Instrumentalmusik verschiedenster kammermusikalischer Besetzung bis zu Orchesterwerken. Die vielfach eingesetzten elektronischen Mittel (Tonband, Synthesizer, Computer) sind seit 1973 immer mehr als Erweiterung der instrumentalen Möglichkeiten in Form einer Live- oder Instrumentalelektronik komponiert, die vom Interpreten selbst gleichzeitig gesteuert und gespielt wird. Seit 1981 arbeitet Kessler im eigenen Computerstudio und realisierte dort u.a. die Software für "Drumphony".

Instrumentalwerke

- Konstellationen I Fl., Pos., Vc. u. Kl. (1965)
- Vier Stücke Streichquartett (1965) GBR
- Countdown für Orpheus var. Bes. (1966)
- Musik für Flöte, Klavier und Tonband (1966)
- Konstellationen II Fl., Klar., V. u. Vc. (1967)
- Revolutionsmusik Ensemble und Tonband (1968)
- Trio V., Va., Vc. (1968) BBB
- Smog Pos. und Orch. (1977) BBB; Bär. BM 30 SL 1715
- Portrait New Phonic Art Ensemble (1971)
- Aufbruch außereuropäische Instr. (1973)
- Loop Bandschleife und diverse Instr. (1973)
- Piano Control Kl. und Synthesizer (1974) BBB; Bär. BM 30 SL 1715
- Lost Paradise Hf., Kl., AFl., EHn., Va., 2 Synthesizer (1975); HMF AM 821.10
- Klangumkehr gr. Orch. (1975)
- Dialoge 2 außereuropäische und 2 europäische Musiker und Vocoder (1977)
- Violin Control V. u. Synthesizer (1978); HMF INA-GRM AM 821.10
- Unisono 3 Klar. in B (1978) BBB
- Pujaparwata Gamelan Ens. (1980)
- Traumklang Ens. und Live-Elektronik (1981)
- Drumphony Schlagz., Computer und Orch. (1981) BBB

"VOICES"

VOICES gehört zu einer Reihe von Klang- und Kompositionsstudien, die ich zur Zeit mit dem Fairlight-Musikcomputer realisiere. Es geht mir vor allem darum, den Computer als Musikinstrument mit seinen Möglichkeiten im Konzert zu erproben: gespeichertes Sprachmaterial wird durch vorbereitete Kompositionsprozesse abgerufen und verändert, gleichzeitig wird ein Teil der Partitur zusätzlich vom Interpreten gespielt, der auch die automatischen Programme, das heißt den gesamten Ablauf nochmals steuern und verändern kann.

"VIOLIN CONTROL"

Das Stück entstand im Sommer 1978 im Auftrag des Geigers Janos Negyesy. Verschiedene Erfahrungen mit Live-Elektronik schon früher als Interpret in Konzerten mit Live-Elektronik haben mir gezeigt, dass bei zunehmender Komplexität der elektronischen Mittel das klangliche Ergebnis zwar reichhaltiger und interessanter wird, dass eine klare Definition und Kontrolle des Materials aber immer schwieriger und deshalb oft dem mehr oder weniger glücklichen Zufall überlassen wird.

Diese Gefahr besteht vor allem dann, wenn der Interpretationsbereich - nur scheinbar zur Erleichterung - in verschiedene Aufgaben aufgeteilt wird, die wiederum von verschiedenen Personen ausgeführt werden, zum Beispiel: Instrumentalist - Synthesizerspieler - Klangregie im Saal. Anders als bei herkömmlicher Instrumentalmusik schafft hier die Live-Elektronik in einer Verkettung von Abhängigkeiten eine künstliche Hierarchie, in der der Instrumentalist mehr und mehr seine Kontrolle über das klangliche Ergebnis verliert und somit auch in seiner natürlichen Reaktionsfähigkeit beschränkt und manipuliert wird.

In "Violin Control" habe ich eine Reihe von Stücken (nach "Piano Control" und "Lost Paradise") fortgesetzt, in denen ich sehen wollte, wie weit ein Interpret diese Funktionen alle selbst wieder unter seine Kontrolle bringen kann, ohne dass dabei seine natürliche Spieltechnik und Reaktionsfähigkeit gemindert würde. Zu diesem Zweck wurde als Synthesizer ein relativ kleines und tragbares Modell von EMS in London (Synthi AKS) gewählt. Der Geiger soll beide Instrumente gleichzeitig spielen, seine Virtuosität auch auf den Synthesizer übertragen können. Auf diese Weise kontrolliert er zu Beginn jeden Parameter der möglichen Modulation mit einer Genauigkeit, die bei zwei Spielern unmöglich wäre.

Der herkömmliche Klang der Violine wird mit Hilfe eines Kontaktmikrophons abgenommen und durch den Synthesizer gesteuert, das heißt moduliert und verändert.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (geb. 1928)**KONTAKTE**

für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug

Als Partitur existiert eine vereinfachte graphische Darstellung der elektronischen Musik mit einer Notation der Instrumentalpartien. Die "Kontakte" bestehen in zwei Versionen: einer vierspurigen für elektronische Klänge, deren einkanalige oder zweikanalige Fassung vor allem für Radioübertragungen und Schallplattenwiedergaben geeignet ist, und einer zweiten Version für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug, bei der die elektronischen Klänge durch eine vierkanalige Lautsprecheranlage wiedergegeben werden und gleichzeitig zwei Instrumentalisten Schlaginstrumente und Klavier spielen. In dieser Fassung wurden die "Kontakte" am 11. Juni 1960 beim 34. Weltmusikfest der IGNM in Köln uraufgeführt.

Die kompositorische Idee bestand darin, elektronische Klänge mit dem Klang traditioneller Instrumente in einem Stück zu verbinden. Stockhausen begründete diese Problemstellung mit der Konzeption, in einem kontinuierlichen Klangverwandlungsprozess verschiedene Instrumentalfarben ineinander übergehen zu lassen; dabei sollte eine ständige "Klangaufhellung" erfolgen: dumpfe Geräuschpartien am Beginn des Stückes und helle, ätherische Klänge am Ende.

Zur Verwendung von Schlaginstrumenten kam Stockhausen aus verschiedenen Gründen. Erstens ermöglichen diese ein Maximum an Klangbreite. Außerdem kann der Farbklang innerhalb der Schlagzeugfamilie weit mehr modifiziert werden als bei irgendeiner anderen Instrumentenfamilie. Eine dritte Tatsache kam hinzu: das Schlagzeug ist das einzige traditionelle Instrument, das imstande ist, auf breiter Ebene sowohl Klänge wie auch Geräusche zu erzeugen. Und diese beiden Elemente sollten in den "Kontakten" eine wichtige Funktion erhalten.

Weitere Literatur zu KONTAKTE auf der Wergo-Platte, "Texte" Band II und "Texte" Band IV ("Die vier Kriterien der elektronischen Musik").

INVENTIONEN'83
7. Konzert

Freitag, 11.2.1983
21 Uhr

PROGRAMM

Krzysztof KNITTEL

MAN-ORCHESTRA
LOW SOUNDS

Stanislaw KRUPOWICZ

EASTER DISLOYALTY OF CD

Mieczyslaw LITWINSKI

BIOS

Gemeinschaftskomposition

UNITED SPACE
BETWEEN

Komponisten-Interpreten:

Andrzej Biezan,
Krzysztof Knittel,
Stanislaw Krupowicz,
Mieczyslaw Litwinski,
Andrzej Mitan,
Tadeusz Sudnik,
Pawel Szymanski,
Lydia Zelinska

Zum Zeitpunkt der Drucklegung lagen nähere Einzelheiten über die Komponisten und ihre Werke noch nicht vor.

INVENTIONEN'83
8. Konzert

Samstag, 12.2.1983
21 Uhr

PROGRAMM

Rand STEIGER

DIALOGUES III

für Piano, Percussion und Computer

Alan Marks (Piano); Rand Steiger, (Percussion);
Morton Subotnick (Computer)

David JAFFE

SILICON VALLEY BREAKDOWN

Produktion des CCRMA/Stanford Univ.

Roger REYNOLDS

... THE SERPENT - SNAPPING EYE

für Trompete, Piano, Percussion und Computerklänge

Arno Lange (Trompete), Alan Marks (Piano),
Rand Steiger (Percussion)

Michael McNABB

LOVE IN THE ASYLUM

Produktion des CCRMA/Stanford Univ.

Morton SUBOTNICK

ASCENT INTO AIR

(Teil 1 von 'Double Life of Amphibians')

für 2 Celli, 2 Pianos, 2 Percussions, 2 Klarinetten,
2 Posaunen und Computer

Martina Gerhard, Stefan Überschär (Vcl);

Alan Marks, Phil Corner (Piano);

Rand Steiger, Martin Schulz (Perc);

Thomas Budack, Rüdiger Nix (Klar);

Joachim Elser, Thomas Wiedermann (Pos);

Morton Subotnick (Computer)

RAND STEIGER (geb. 1957)

in New York City. Schlagzeug-Studium an der Highschool of Manhattan und Komposition und Schlagzeug an der Manhattan School of Music. 1980 BA der Manhattan School. Danach Graduierten-Stipendium für Yale University und CalArts. Entschloss sich zur Fortsetzung der Studien bei CalArts (California Institute of Fine Arts). Abschluss mit MA in Fine Arts 1982.

1980 gründete R. Steiger das Ensemble EAR-UNIT, das sich auf Konzerte elektroakustischer und zeitgenössischer Musik spezialisierte. Als Dirigent und Schlagzeuger spielte er mit EAR-UNIT in California, im American Center Paris und auf dem Holland Festival sein Stück "Quintessence". 1981 wurde sein Marimba-Concerto "Dialogue II" vom Los Angeles Philharmonischen Orchester uraufgeführt und mit der höchsten Anerkennung ausgezeichnet, die in den USA vergeben wird, dem Grant for Young Composers.

Rand Steiger gehört z. Zt. der Fakultät CalArts an. Er lehrt Komposition und Elektronische Musik und schreibt gerade ein Konzert für Horn im Auftrag der Los Angeles Philharmonie New Music Group.

ROGER REYNOLDS (geb. 1934)

in Detroit. Physikstudium (B.S.E. 1957) und Kompositionsstudium (M.M.1961) in Ann Arbor / Michigan. Weitere Studien im elektronischen Studio der HfM Köln (1962), in Frankreich und Italien (R. L. Finney und Roberto Gerhard). Mitgründer des ONCE-Festivals in Ann Arbor (1960) und der Cross-Talk-Concerts in Tokio (1969). Zahlreiche Aufführungen seiner Werke in Europa, Japan und USA. Seit 1969 Lehrer an der University of California in San Diego, wo er 1971 das Center for Music Experiment gründete.

... THE SERPENT - SNAPPING EYE

für Trompete, Schlagzeug, Piano und 4-kanalige Computerklänge wurde 1978-79 komponiert (verlegt bei Edition Peters London) .

"SILICON VALLEY BREAKDOWN" und "LOVE IN THE ASYLUM" sind Computermusic-Kompositionen; die letztere hat 1982 in Bourges den zweiten Preis in der Sparte "Digital Electronic Music" erhalten.

MORTON SUBOTNICK (geb. 1933)

Geboren in Los Angeles, ist ein Pionier auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik. Mitbegründer des San Francisco Tape Music Center (jetzt im Mills College); war Music Director der Halprin's Dance Company, des Lincoln Center Repertory Theatre und des Electronic Circus in New York. Unterrichtete im Mills College und in der New York University, Gastprofessor für Komposition an den Universitäten von Maryland, Pittsburgh und Yale.

Von den Anfängen der elektronischen Musik in Amerika bis heute schuf Subotnick vielbeachtete Werke elektroakustischer Musik, die auf zahlreichen Schallplatten dokumentiert sind. Bemerkenswert sind seine "Ghost"-Stücke, in denen auf Band aufgezeichnete Signale das elektronische Equipment (Synthesizer, "Ghost-Box") steuern und die vom Mikrophon zugeleiteten Instrumentalklänge modifizieren.

Subotnick erhielt mehrere Auszeichnungen und Stipendien, u.a. das des Berliner Künstlerprogramms des DAAD im Jahre 1981.

ASCENT INTO AIR

für 2 Klarinetten, 2 Posaunen, 2 Schlagzeuge, 2 Pianos,

2 Celli und Computerklänge ist der erste Teil des größeren Werkes "The double life of amphibians". Jeder Teil dieses Werks ist eigenständig und kann daher einzeln und voneinander unabhängig aufgeführt werden. The "double life of amphibians" ist eine Metapher, die das Strukturmodell der Komposition und die Beschaffenheit des Klangmaterials andeuten soll. Diese Metapher beschäftigt sich mit der Vorstellung, dass Amphibien trotz evolutionsbedingter Verwandtschaft zu den Land-Wirbeltieren auf das Element Wasser angewiesen sind, und also "weder Fisch noch Fleisch" sind. Diese Umschreibung aber steht auch für ganz einfache Situationen, wo allmähliche Veränderungen stattfinden (in kultureller oder struktureller Hinsicht) und zwei gleichzeitige oder sich abwechselnde Formen oder Zustände existieren, die oft konträr sind. In mancher Hinsicht ist das künstlerische Arbeiten mit der Technik ein Beispiel für diese Metapher. Wir befinden uns an einem entscheidenden Punkt der Entwicklungsphase unserer Kommunikationsfähigkeit, insbesondere bei der Transformation sowohl des Inhalts als auch der Art und Weise der Kommunikation. Diese Metapher wird in mehreren Stufen der Komposition ausgedrückt. Hierzu einige Beispiele:

1. Jedes Instrument hat quasi einen Doppelgänger, genau gegenüber platziert.
2. Der Computer arbeitet als paralleles Instrument zu den Celli, auf dessen Aktionen er antwortet, jedoch mit Bewahrung seiner klanglichen und räumlichen Eigenart.
3. Pianos und Schlagzeuge bilden eine gemeinsame Gruppe, während die Celli und der Computer eine zweite Gruppe bilden, aber
4. diese beiden Gruppen zusammen erzeugen eine Art flüssige Textur, die sich durch "Wellen" von Lautstärke- und Räumlichkeitsänderungen artikulieren.
5. Klarinetten und Posaunen bilden eine mehr "normale" Musikrealität, in der das Material leichter wiedererkannt werden kann; dies stellt einen Kontrapunkt zur Musik der Celli, Pianos, Schlagzeuge und des Computers dar.
6. Im fünften, letzten Teil konvergieren die Elemente schließlich und formen eine Synthese und Transformation aller vorangegangener 'Dualismen' (ascent into air).

Das Werk ist ein Auftrag von Madame Pierre Schlumberger, Centre Georges Pompidou, Paris. Es wurde uraufgeführt vom Ensemble Intercontemporaine unter der Leitung von Peter Eötvös im Januar 1982.

INVENTIONEN'83

9. Konzert

Sonntag, 13.2.1983
21 Uhr

PROGRAMM

Sukhi KANG

ANIRI II
für Stimme und Tonband **(UA)**
Michiko Hirayama (Sopran)

Erhard GROSSKOPF

DREI BLÄTTER Luft-Wasser-Erde
für Flöten und Tonband (1979)
Beate Gabriela Schmitt (Flöten)

Friedemann GRAEF

DIALECT II
für Saxophon, Tonband, Dias und 1 Darsteller **(UA)**
Friedemann Graef (Saxophon); Michael Dinter (Dias);
Norbert Riechmann (Schauspieler)

SUKHI KANG (geb. 1934)

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

ANIRI

heißt übersetzt etwa Rezitativ, Sprechgesang, wobei ein improvisatorisches Element die Substanz des musikalischen Inhalts ist. Eine Kindheitserinnerung, in der die Mutter Geschichten und Märchen singend vorgetragen hatte, gab die Idee zum Stück. So sollen besonders Modalität und melodisch ähnliche Wendungen den singend-erzählenden Charakter übertragen, hingegen die Klang-Vielfältigkeit der Stimme von Michiko Hirayama, für die dieses Stück geschrieben wurde, die sehr unterschiedlichen Inhalte dieser Geschichten und Märchen andeuten.

Band und Computerprogramme wurden im elektronischen Studio der TU Berlin erstellt.

ERHARD GROSSKOPF (geb. 1934)

besuchte das Gymnasium in Hannover und begann nach verschiedenen anfänglichen Studien in Frankfurt und Berlin (Medizin, Philosophie, Mathematik, Kirchenmusik) 1959 das Kompositionsstudium bei Ernst Pepping und Boris Blacher. 1964-66 Dozent am Städt. Konservatorium Berlin. Seit 1966 freischaffender Komponist. 1966/67 und 1977 Stipendiat Villa Massimo Rom. 1969, 71, 72 Arbeiten im Studio für Elektronische Musik der Universität Utrecht. Seit 1964 Initiator avantgardistischer Konzerte in Berlin, seit 1978 der Reihe 'Insel Musik'. 1982 Komponisten-Atelier bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und Stipendium der Akademie der Künste Berlin für die Villa Serpentara in Olevano Romano.

Kompositionsaufträge u.a.: Berliner Festwochen, Bundesregierung (Weltausstellung Osaka), RIAS Berlin, Metamusik Festival Berlin, Radio Bremen ('pro musica nova'), Radio-Symphonie-Orchester Berlin. Aufführungen auf internationalen Festivals. Rundfunkproduktionen und Sendungen bei in- und ausländischen Sendern.

DREI BLÄTTER LUFT-WASSER-ERDE für Flöten und Tonband (1979)

Den bedrohten Elementen gewidmet, sind die drei Teile der Komposition nicht als Programm-Musik zu verstehen. Die langen und weiten Melodiebögen in der Luft werden mit zarten Windgeräuschen kontrapunktiert. Die "fließenden" Figuren von Wasser stehen neben

Tonbandgeräuschen von Plätschern, Gluckern und Rauschen eines Baches. Zu den Schrittfiguren in Erde kommen Schritte auf Erde, Stein, Holz, Kies und Gras. Die Komposition ist in ihrem instrumentalen Part weitgehend durch den Atem bestimmt. Das Maß ist die ruhige Konzentration einer langen Periode von Ein- und Ausatmen.

FRIEDEMANN GRAEF (geb. 1949)

spielt seit seinem 14. Lebensjahr Rock und Jazzmusik; Abschluss als Dipl. Ing. an der TU Berlin; instrumentaler Privatunterricht; Anstöße zu Kompositionstätigkeit durch freie Improvisationen und Experimente mit Earle Brown, Alcides Lanza und durch das Spielen von Neuer Musik; seit 1975 hauptberuflich improvisierender und gleichzeitig komponierender Musiker; Auftritte bei zahlreichen Jazzfestivals in den meisten europäischen Ländern; Mitarbeit in der "Musicalischen Compagny" (Ensemble für alte Musik auf historischen Instrumenten); 1981 Studienaufenthalt und Konzerte in USA (außereuropäische Musik); Kompositionen für die Berliner Sommerfestspiele, Schaubühne am Halleschen Ufer (Groß + Klein); Kompositionen für Jazzgruppen, Big Band, Kammermusik, Ballettmusik; Schallplattenproduktionen hauptsächlich bei "Free Music Production" Berlin; letzte Auftritte beim Jazzfest Berlin und im Fernsehen der DDR.

DIALECT II (1982)

ist eigentlich der 2. Akt einer noch unvollendeten "Tanz-Jazz-Oper". Das Stück ist die Beschreibung einer Reise. Durch die Monotonie des Fahrens und die Bewegungsarmut des Reisenden kommen dessen Gedanken und Gefühle in Bewegung. Neben einer beschleunigenden und einer bremsenden Phase am Anfang und am Ende des Stückes besteht es aus 5 Teilen, drei schnellen, unterbrochen von zwei langsamen. Die Ideen für die Arbeit mit dem Computer (Synclavier II) entsprangen aus dem ständigen Spannungsfeld zwischen einerseits dem Versuch, einer natürlichen Artikulation (Trommeltechniken) möglichst nahe zu kommen, und andererseits der Tatsache, daß eine präzise Übersichtung komplizierter Rhythmuszyklen und verschiedener Tempi von einer Maschine besonders gut zu realisieren ist.

Für die vielen anregenden Diskussionen danke ich Folkmar Hein, dem Leiter des elektronischen Studios der TU Berlin. Dem DAAD danke ich für seine Unterstützung.

Friedemann Graef