



inventionen

2 ● ● ●

berliner festival
neuer musik

inventionen 2000

Berliner Festival neuer Musik

20.6. bis 2.7.2000 und 31.8.2000

Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin

Klanginstallationen – Performances - Akusmatische Konzerte - Tagung

Vorwort zum Katalog

Seit 1982 kombiniert das Programm der Inventionen, des Berliner Festivals neuer Musik, elektroakustische und experimentelle Musik mit Klangkunst in Installationen und Performances. Ganz im Sinne dieser Tradition lagen die Schwerpunkte des Festivals im Jahr 2000: Eine Konzertreihe in den ›Sophiensælen‹ brachte Musikperformances zu Gehör, und zwar von Autoren, die vor allem durch ihre Arbeiten im Bereich der Klangkunst bekannt sind; auf einem Symposium diskutierten Fachleute aus Wissenschaft und Praxis über Fragen der Raumakustik, Auralisation und Raumklangsteuerung; außerdem führte das ›Ensemble Modern Orchestra‹ Luigi Nonos Hauptwerk Prometeo auf. Das weitere Programm, und diesen Kernstücken widmet sich der vorliegende Band in erster Linie, bestand aus einem an verschiedenen Orten in Berlin-Mitte situierten Klangkunst-Parcours und aus einer Konzertreihe mit akusmatischer Musik in der Parochialkirche, bei der neben aktueller elektroakustischer Musik aus Italien und Stücken aus dem Repertoire des Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre (BEAST) Auftragswerke der Inventionen 2000 zur Uraufführung kamen.

Die vorliegende Dokumentation flankiert die zu den einzelnen Installationen und Stücken gehörigen Programmtexte mit Erfahrungsberichten und Hintergrundinformationen. Sabine Sanio beschreibt in einer zusammenfassenden Betrachtung den Klangkunst-Parcours, Helga de la Motte-Haber geht auf die gemeinsame Arbeit von Tom Johnson und Martin Riches ein, und Markus Steffens Text setzt sich mit Wolfgang Mitterers Orgel-Installation auseinander. Über die Erfahrungen des BEAST berichtet Jonty Harrison, der Begründer und Leiter der Gruppe; in dem Aufsatz von Hans Tutschku geht es um das musikalische Potential von Lautsprecherorchestern.

Die dem Katalog beiliegenden CDs enthalten die als Auftragswerke der Inventionen 2000 entstandenen akusmatischen Kompositionen und ausschnittweise Schallaufnahmen, die in den Klanginstallationen angefertigt wurden, außerdem, zur Dokumentation der Konzerte in den Sophiensælen, einen Live-Mitschnitt und eine Studioproduktion eines im Rahmen dieser Konzerte uraufgeführten Werkes von Alvin Lucier.

Bemerkung zu dieser nachträglich angelegten Dokumentation der *Inventionen 2000*

Insgesamt erschienen zum Festival Inventionen 2000 (verschiedene Publikationsformen):

7 Broschüren A5 zu den einzelnen Veranstaltungen (in rotem Inventionenumschlag)

Programmbuch A5 Prometeo-Aufführung / Luigi Nono, 31.8.2000, Philharmonie

Katalog A4 mit Doppel-CD (Klanginstallationen, Auftragswerke), 2001

Weitere Informationen finden Sie in dieser Dokumentation. Sie wurde im Februar 2012 erstellt und fasst alle deutschsprachigen Quellen und Informationen neu zusammen (keine englische Texte!); Reihenfolge und Layout sind neu bzw. angepasst, Bilder sind in der Regel nicht berücksichtigt.

Folkmar Hein, Februar 2012

Inhaltsverzeichnis

Programmübersicht <i>Inventionen 2000</i>	4-9
Vorwort zu allen Klangaktionen und Installationen	10
Klanginstallationen / Aufsätze	
Sabine Sanio: Klangkunst auf dem Festival <i>Inventionen 2000</i>	12
Helga de la Motte-Haber: Zwei Arbeiten von Martin Riches und Tom Johnson	18
Markus Steffens: Musikantischer Raum. Zu Wolfgang Mitterers Klanginstallation <i>zeit vergeht</i>	20
Klanginstallationen <i>Inventionen 2000</i>	23
José Antonio Orts Composición Infinita	
Ed Osborn Recoil	
Ron Kuivila Engel in Erdton	
Christina Kubisch Tafelmusik 2000	
Wolfgang Mitterer <i>zeit vergeht</i>	
Martin Riches/Tom Johnson Percussion	
Kommentar zu den Konzerten	26
Drei Konzerte in den Sophiensälen	27
Tagung Tagung "Raumakustik / Auralisation /Raumklangsteuerung"	34
Acht akusmatische Konzerte in der Parochialkirche mit dem BEAST	36
Akusmatische Konzerte /Aufsätze	
Jonty Harrison: BEAST @ Inventionen	56
Hans Tutschku: Zur Interpretation mehrkanaliger elektroakustischer Werke auf Lautsprecherorchestern – einige Gedanken zu GRM- Acousmonium und BEAST	62
Auftragswerke (Doppel-CD des Katalogs)	65
Biographien der Autoren und Künstler	66
Impressum des Katalogs	88

Impressum zum Festivals Inventionen 2000 / Berliner Festival Neuer Musik *

Veranstaltungsorte:

Haus des Lehrers	Raum 402, Alexanderplatz 4, 10178 Berlin	U+S-Bhf. Alexanderplatz
Parochialkirche	Klosterstraße 67, 10179 Berlin	U-Bhf. Klosterstr.
Philharmonie	Herbert-von-Karajan-Straße 1, 10785 Berlin	U+S-Bhf. Potsdamer Platz
Rathauspassagen	Rathausstraße 5, 10178 Berlin	U+S-Bhf. Alexanderplatz
SFB-Haus des Rundfunks	Masurenallee 8-14, 14057 Berlin	U-Bhf. Theodor-Heuss-Platz
Sophienkirche	Große Hamburger Straße 31, 10115 Berlin	U-Bhf. Weinmeisterstr.
Sophiensæle	Sophienstraße 18, 10178 Berlin	U-Bhf. Weinmeisterstr.
TU-Elektronisches Studio	Einsteinufer 17, 10587 Berlin	U-Bhf. Ernst-Reuter-Platz
Wissenschaftsforum	Markgrafenstraße 37, 10117 Berlin	U-Bhf. Hausvogteiplatz

Veranstalter **Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin**

**Künstlerische Leitung
und Organisation:** Ingrid Beirer, Folkmar Hein, Carsten Seiffarth

Mitarbeit: Silke Borgstedt, Sebastian Brehmer

in Zusammenarbeit mit

singuhr-hœrgalerie in parochial
Sophiensæle
The University of Birmingham (BEAST)
Federazione CEMAT, Rom
ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

mit freundlicher Unterstützung durch

Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin
Initiative Neue Musik Berlin (INM)
Istituto Italiano di Cultura Berlin
Ev. Georgen-Parochialgemeinde
The British Council
Arizona State University (ASU)
Staatliches Institut für Musikforschung PK

Eintritt:

Klanginstallationen und Tagung:	Eintritt frei
Konzerte Sophiensæle:	DM 20,- / ermäßigt DM 12,-
Konzert SFB am 23.6. :	DM 12,-
Konzerte Parochialkirche:	DM 20,- / ermäßigt DM 12,- (Tageskarte)
Karten an der Abendkasse	
Konzert Philharmonie am 31.8.:	DM 40,-/ ermäßigt DM 20,-

* siehe auch Impressum zum Katalog (Seite 86)

Programmübersicht Inventionen 2000 **20.06. - 02.07.2000 und 31.08.2000**

Zwei Komponistengespräche

20.6., 20 Uhr, Wissenschaftsforum am Gendarmenmarkt

Ed Osborn (USA)

Moderation: Golo Föllmer

29.6., 19 Uhr, TU Berlin – Elektronisches Studio

Mario Verandi (Argentinien/GB)

Moderation: Ludger Brümmer ^{††}

22.6. - 2.7.2000 Klanginstallationen, Öffnungszeiten täglich 14 - 20 Uhr

Martin Riches /

Tom Johnson Percussion singuhr-hoergalerie in parochial

José Antonio Orts composición infinita Rathauspassagen am Roten Rathaus

Ed Osborn Recoil Haus des Lehrers

Ron Kuivila Engel in Erdton Sophiensæle - Kegelbahn im Keller

Christina Kubisch Tafelmusik 2000 Sophiensæle -Hochzeitssaal

Wolfgang Mitterer zeit vergeht Sophienkirche

Michelangelo Lupone / Laura Bianchini /

Gianfranco Lucchino Planofoni Haus des Rundfunks, SFB-Klanggalerie

Veranstaltungshinweis: Klanginstallation von Alex Arteaga "Schwankende Räume" im Mies van der Rohe-Haus Oberseestraße 60, 13053 Berlin

23.6.2000, 20 Uhr:

177. Konzert "Musik der Gegenwart, Haus des Rundfunks Masurenallee

Wolfgang Rihm Styx und Lethe, für Violoncello und Orchester

Luigi Nono Der rote Mantel (Ballettsuite)

Klaus Ospald schöne welt, schöne welt (Kammersymphonie)

mit dem RIAS-Kammerchor, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Ltg. Peter Hirsch

^{††} für die in der Programmübersicht blau gefärbten Texte liegen keine Notizen vor.

22.6. - 25.6.2000 Drei Konzerte in den Sophiensälen

22.6. live Performances

Christina Kubisch	Nostalgico für Akkordeon und Tonband mit Gerhard Scherer: Akkordeon
Tom Johnson	Galileo (work in progress) (UA)
Ed Osborn	Language Master - the early years
Ron Kuivila	Impulsive arcs
José Antonio Orts	Boreal

24.6. berliner theorie

berliner theorie	ain't that a shame! mit Sam Auinger / Rupert Huber (electronics), Wolfgang Mitterer (Klavier), Markus Binder (Schlagzeug, Stimme)
------------------	--

25.6. Oliveros, Lucier, Haas

Pauline Oliveros	Red shifts für Posaune und Oszillatoren (UA)
Alvin Lucier	on the carpet of leaves illuminated by the moon for plucked stringed instrument and pure wave oscillator / Violoncello und Oszillator (UA)
Georg Friedrich Haas ...	aus freier Lust ... verbunden ... für Trompete solo
Pauline Oliveros	Ear rings: inventionen 2000 für Posaune, Violoncello, Trompete und Akkordeon (UA)

mit Monique Buzzarté (Posaune), Michael Groß (Trompete),
Michael Moser (Violoncello), Pauline Oliveros (Akkordeon)

Veranstaltungshinweis: 27.6.2000 Parochialkirche, 20 Uhr,
Pauline Oliveros und Ensemble Zwischentöne „Sound Piece“ (2000) (UA)

**1. Juli 2000, 10-16 Uhr,
Tagung: Raumakustik / Auralisation / Raumklangsteuerung
Gemeindesaal der Parochialkirche**

Nicola Sani	New Developments in the Italian EM Scene
Antonio Camurri	Interactive Spaces for Music and Dance Performance
Stephen T. Pope	The State of the Art in Sound Spatialization
Jonty Harrison	The BEAST-System (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre)
Hans Tutschku	Die IRCAM-Software <i>Spatialisateur</i>
Lorenzo Seno	The Perception of Acoustic Space in Live Performance and in the Composition Experience at CRM
Nicola Bernardini	Sound space orchestration in <i>Recordare</i>
Ludger Brümmer	Psychoakustische Wirkungen von Raumprojektion in der Vermittlung musikalisch kompositorischer Inhalte
Peter Krämer	Room acoustic Simulation and Auralisation with the CATT Acoustic System

**30.6. - 2.7. Acht akusmatische Konzerte in der Parochialkirche
mit dem BEAST-Akusmonium, Leitung: Jonty Harrison**

30.6. musica elettroacustica / solisti / kantores 99 (in Kooperation mit CEMAT)

20 Uhr	musica elettroacustica
Nicola Bernardini	Recordare (1999), 6:30
Elio Martusciello	a@traverso.it (1998), 8:36
Roberto Doati	a moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta (1998), 5:23 mit dem Film "Ein Lichtspiel schwarz - weiß - grau" von Moholy Nagy, 1932
Francesco Giomi	agnaby (1997), 9:59, Sheffield University Studio
Diego Minciacchi	mentre noi corravam la morta gora (1998), 9:44 mit Luigi Ceccarelli & Nicola Sani (electronic)

21 Uhr

solisti

- Michele Tadini Notturna (1996), 11:00, AGON Studio Mailand
für Trompete, Tonband und live-electronic
- Francesco Boschetto Trasumanar (1985), 11:17, EMS Stockholm
für Violine und Tonband
- Michele dall'Ongaro Grimoire (), 12:00, AGON Mailand
für Stimme, Violine, Tonband und live-electronic

mit den Solisten Luisa Castellani (Sopran), Cinzia Barbagelata (Violine), Ermanno Ottaviani (Trompete), Michele Tadini (electronics)

22 Uhr

kantores 99

- Alessandro Cipriani aqua sapientiae (1996), EDISON Studio Rom
für Stimme und Tonband
- Ambrosianischer Gesang angelus domini,
Gregorianischer Gesang angelus domini, alleluia (pascha nostrum), exsultet
- Luigi Ceccarelli exsultet (1996), 18:00, EDISON Studio Rom
- Gregorianischer Gesang Audi Filia
- Emanuele Pappalardo Audi Filia (1996), 10:00
für 5 Stimmen und Tonband

mit den kantores 99: Letizia Butterin, Silvia Anniballi, Patrizia Polia, Blazenko Juracic, Mauricio Verde; Leitung: Mauricio Verde
Alessandro Cipriani & Luigi Ceccarelli (electronic)

1.7. Parochialkirche, BEAST Birmingham, Leitung Jonty Harrison

18 Uhr the icc-walk-through;

20 Uhr

- François Donato Corps de compassion (2000), INA-GRM (UA) Auftrag Inventionen
- Gilles Gobeil Point de passage (1997), 11:44
- David Prior Love & Death (2000), TU Berlin (UA) Auftrag Inventionen
- Denis Smalley Empty vessels (1997), 12:00, INA-GRM
- Ludger Brümmer the gates of H. (1993), 18:03, CCRMA

22 Uhr

Jonty Harrison	Streams (1999), 16:11, BEAST
Hans Tutschku	Epexergasia neun Bilder (2000), 12:00, IRCAM
Adrian Moore	Ethereality (2000), 15', Sheffield Uni (UA) Auftrag Inventionen
Mario Verandi	Evil fruits (2000), 10:30, TU Berlin (UA), Auftrag Inventionen
François Bayle	la forme du temps est un cercle: Si loin, si proche (1999), 22:00, INA-GRM

2.7. Parochialkirche mit dem BEAST Birmingham, Leitung Jonty Harrison Lange Nacht des Akusmoniums

19 Uhr

Olga Neuwirth	Pallas / Construction (1996) für drei Schlagzeuger und Live-Elektronik
	Permin III für Theremin, 3 Schlagzeuger und Live-Elektronik
	Schlagzeug: Robyn Schulkowsky, Ictus Ensemble (Miguel Bernat, Gerrit Nulens) Olga Neuwirth (Theremin), Peter Böhm (Live-Elektronik)

20 Uhr

Peter Batchelor	Reel (1997), 13:00, BEAST und Bangor-Uni
Pippa Murphy	Serpentina (1999), 7:50, BEAST
Robert Dow	Season of Mists (1996), 9:00, BEAST
Alastair Bannerman	In th'air or th'earth (1997), 12:00, BEAST
Antti Saario	Nausea (1999), 16:51, BEAST

21:30 Uhr

James Bentley	Bruit (1997/98), 10:00, BEAST
Elainie Lillios	Arturo (1998), 12:00, BEAST
Iain Armstrong	Set adrift in stolen moments (1999), 11:00, BEAST
Dugal McKinnon	Horizont im Ohr (1998), 10:00, BEAST
Jo Thomas	Dark Noise (1999), 10:00, City University London
Andrew Lewis	Ascent (1994), 10:00, Bangor University

31.8.2000 20 Uhr – Philharmonie Berlin **

Luigi Nono: Prometeo – tragedia dell'ascolto (1981-85)

Ensemble Modern Orchestra: Dirigenten: Emilio Pomarico & Yoichi Sugiyama
Künstlerische Koordination und Raumklangkonzeption: André Richard

Solisten:

Monika Bair-Ivenz / Petra Hoffmann, Sopran /
Susanne Otto / Noa Frenkel, Alt
Peter Hall, Tenor / Caroline Chaniolleau, Matthias Jung, Sprecher/in
Dietmar Wiesner, Flöten / Wolfgang Stryi, Klarinetten
Uwe Dierksen, Posaune, Euphonium, Tuba
Rumi Ogawa-Helferich / Rainer Römer / Niklas Brommare, Gläser
Susan Knight, Viola / Michael M. Kasper, Violoncello / Thomas Fichter, Kontrabass

Solistenchor Freiburg, Einstudierung: André Richard

Elektronische Realisation:

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V., Freiburg
André Richard, Michael Acker, Klangregie / Roland Breitenfeld, Klangregie-Assistenz /
Rudolf Strauß, Toningenieur / Bernd Noll, Tontechnik

Veranstaltung im Rahmen des Festivals *Inventionen 2000* des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und der Technischen Universität Berlin, in Zusammenarbeit mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Hebbel-Theater Berlin, finanziert durch eine Zuwendung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin.

Eine Koproduktion des Ensemble Modern Orchestra mit Kultur Ruhr / Musik im IndustrieRaum, Inventionen 2000, Alte Oper Frankfurt, Festival d'Automne à Paris / Cité de la Musique, Festival Wien Modern, Milano Musica, Teatro Alla Scala.



Das Ensemble Modern Orchestra wird ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung, der Aventis-Foundation, der Kulturstiftung der Deutschen Bank, der EXPO 2000 Hannover GmbH. Das Orchester ist Botschafter der Weltausstellung.

Zu dieser Inventionen-Veranstaltung lag ein 64-seitiges Programmbuch vor, mit dem Libretto / 2. Version 1985 von Massimo Cacciari und Beiträgen von Jürg Stenzl, Klaus Kropfinger, Hans Peter Haller, Klaus Ebbeke, André Richard;

diese Broschüre erschien im Pfauperlag Saarbrücken, ISBN 3-89727-123-0



Hinweis: das Nono-Konzert fand im Rahmen der ICMC 2000 Berlin statt (International Computer Music Conference).

** vergleiche Impressum im Programmbuch zur Aufführung des Prometeo

Klangaktionen und Installationen

Über die gesamte Festivaldauer werden sechs international bekannte Künstler mit ihren Klanginstallationen verschiedene Orte in Berlin-Mitte in Erlebnis-Räume verwandeln. So generiert sich in einem fensterlosen Raum hinter dem Womacka-Fries im Haus des Lehrers am Alexanderplatz in der Klanginstallation *Recoil* von Ed Osborn (Oakland) eine Musik immer neu aus sich selbst. Der spanische Klangkünstler José Antonio Orts (Valencia) realisiert im ehemaligen Verkaufsraum von 'Kaisers Drugstore' in den Rathauspassagen zwischen Bahnhof Alexanderplatz und Rotem Rathaus die photosensitive Klanginstallation *Composición Infinita*. Hier steuert die auch durch das Publikum sich ständig verändernde Lichtstärke und -qualität das Klanggeschehen vor Ort. Die dritte Klanginstallation im Bereich des Konzertortes Parochialkirche befindet sich dortselbst im Turm. Die "singuhr - hœrgalerie in parochial" lud zu Ihrer zweiten Ausstellung in diesem Jahr Martin Riches (Berlin) ein, eine neue Version seiner Installation *24 Piece Percussion* zu realisieren. Tom Johnson (Paris) schrieb für diese Arbeit neue Kompositionen mit dem Titel *super miniatures*, die automatisiert auf den 24 Klangstäben erklingen.

Die drei Arbeiten in Berlin-Mitte / Parochialkirche werden am **21.6.2000** eröffnet und sind bis 2. 7. täglich von 14 - 20 Uhr geöffnet. Die Eröffnungen finden nacheinander statt:

18 Uhr singuhr-hœrgalerie	Martin Riches & Tom Johnson "Percussion"
20 Uhr Rathauspassagen	José Antonio Orts "Composición infinita"
21 Uhr Haus des Lehrers	Es Osborn "Recoil"

In der Sophienkirche gegenüber den Sophiensälen wird am 22. Juni um 22 Uhr die sechste Klanginstallation zu den inventionen an der Orgel eröffnet. Wolfgang Mitterer, Komponist, Pianist und Organist aus Wien, verbindet in seiner Installation *zeit vergeht* die immer wieder wie von Geisterhand erklingende Schuke-Orgel mit einer mehrkanaligen elektroakustischen Raumkomposition. Bereits ab 18 Uhr zelebrieren Roboterantennen im Kegelbahnkeller unter den Sophiensälen ein eigenwilliges mechanisches Ballett. In dieser Klanginstallation aus der Reihe *Locus of Focus* von Ron Kuivila (New York) suchen die Roboterantennen gemeinsam mit den Besuchern einen *Engel in Erdton*.^{*} Am 22. Juni ab 19 Uhr ist die *Tafelmusik 2000* von Christina Kubisch (Berlin) im Hochzeitssaal der Sophiensäle angerichtet. An einer reich gedeckten Tafel kann Musik "verspeist" werden. Diese drei Klanginstallationen sind vom 23. Juni bis zum 2. 7. täglich von 14 - 20 Uhr geöffnet.

Die drei Arbeiten in Berlin-Mitte / Sophienstraße werden am **22.6.2000** eröffnet und sind bis 2. 7. täglich von 14 - 20 Uhr geöffnet. Die Eröffnungen finden nacheinander statt:

18 Uhr Keller Sophiensäle	Ron Kuivila "Engel in Erdton"
19 Uhr Hochzeitssaal Sophiensäle	Christina Kubisch "Tafelmusik"
22 Uhr Sophienkirche	Wolfgang Mitterer "zeit vergeht" / Live-Konzert

Am **23.6.2000** um 18 Uhr wird die Klanginstallation von Michelangelo Lupone / Laura Bianchini und Gianfranco Lucchino (CRM Rom) "Planofoni" im Haus des Rundfunks Masurenallee eröffnet, im Rahmen der "SFB-Klangalerie", Veranstalter SFB-Redaktion Hörspiel.

^{*} Einige dieser Arbeiten sind Auftragswerke der inventionen.

Klanginstallationen - Aufsätze

Sabine Sanio:	Klangkunst auf dem Festival <i>Inventionen</i> 2000
Helga de la Motte-Haber:	Zwei Arbeiten von Martin Riches und Tom Johnson
Markus Steffens:	Musikantischer Raum. Zu Wolfgang Mitterers Klanginstallation <i>zeit vergeht</i>

Sabine Sanio

Klangkunst auf dem Festival *Inventionen 2000*

Seit Max Neuhaus' Installation am Times Square in New York gilt Klangkunst als geradezu prädestiniert für den öffentlichen Raum: Klanginstallationen sind nicht nur interpreten-unabhängig, durch die neuen Klangreproduktions- und -übertragungsmöglichkeiten sind sie auch von den traditionellen musikalischen Aufführungsorten und -formen, insbesondere dem Konzertsaal, weitgehend unabhängig. Obwohl es bis heute im Außenbereich, in Parks oder auf städtischen Straßen und Plätzen, nur wenige dauerhaft installierte Klangkunst-Arbeiten gibt, kann man doch eine bestimmte Tendenz beobachten. Ganz entgegen dem Charakter des urbanen Lebens und seiner meist recht hohen Ereignisdichte, tendieren Klangkünstler bei Installationen für den öffentlichen Raum dazu, durch sparsame akustische Akzente Ruhezone herzustellen. Damit können sie das Hören sensibilisieren und zugleich die Wirkungen der meist recht hohen Lärmbelastung abmildern.

Die *Inventionen 2000* zeigten keine Arbeit im öffentlichen Raum. Dennoch gemahnte die Gesamtkonzeption an diesen Aspekt der Klangkunst. Dies hing damit zusammen, dass die Installationen in verschiedenen Einrichtungen in Berlin-Mitte gezeigt wurden: Wer sich auf den Weg von einer Installation zur nächsten machte, flanierte fast unwillkürlich durch die Stadt. Auf diese Weise schienen jedoch weniger die Arbeiten selbst als vielmehr die verschiedenen Institutionen und Gebäude, in denen sie zu sehen waren – die ›Sophiensäle‹, die Sophien- und die Parochialkirche, das ›Haus des Lehrers‹ und ein leerstehender Gewerberaum in den ›Rathaus-Passagen‹ am Alexanderplatz – in den öffentlichen Raum zu rücken. Indirekt bringt jedoch auch diese Platzierung ein wichtiges Moment der Klangkunst als musikalischer Form zur Geltung: Sie erinnert nämlich daran, dass Werke dieses Genres nicht wie Bilder oder Objekte zusammen in einem Raum gezeigt werden können; damit jedes seine Besonderheiten bewahrt, müssen sie Abstand voneinander halten.

Klangkunst, die sich dem Konzertsaal bewusst entzogen hat, wird, damit sie nicht schließlich auch den ›white cube‹ der Kunstgalerie sprengt, zum Solitär. Insofern ist ihre Position seit ihrer Entstehung bis heute unverändert die selbe: zwischen den Künsten. Eine Veränderung dieser Situation ist nicht in Sicht, und wenn man bedenkt, dass Karlheinz Stockhausens aus den 1960er Jahren stammende Forderung nach Konzertsälen für die neue Musik bis heute nicht erfüllt ist, dann wirken Lösungen wie jetzt beim *Inventionen-2000-Festival*, bei denen von Fall zu Fall neue, unbekannte Orte erprobt werden, auch auf lange Sicht realistischer.

Die Zusammenstellung der Beiträge zum Klangkunst-Schwerpunkt der *Inventionen 2000* folgte keinem thematischen Gesichtspunkt. Geboten wurde vielmehr ein breiter Querschnitt der aktuellen Situation; die Spannweite reichte von einer Zusammenarbeit des amerikanischen Minimalkomponisten Tom Johnson mit Martin Riches, dem in Berlin lebenden englischen Konstrukteur delikater Sprech- und Klangskulpturen, über die ebenfalls in Berlin lebende Klangkünstlerin Christina Kubisch und die beiden Amerikaner Ed Osborn und Ron Kuivila bis hin zu dem österreichischen Komponisten und Musiker Wolfgang Mitterer und dem spanischen Künstler José Antonio Orts.

Vielleicht gerade wegen ihrer Unterschiedlichkeit luden diese Arbeiten jedoch nachdrücklich dazu ein, sie nach aktuellen Tendenzen und neuen Entwicklungen zu befragen. Auf den ersten Blick schienen sich als Gemeinsamkeiten nur negative Bestimmungen zu ergeben, etwa derart, dass – vielleicht mit Ausnahme von Christina Kubischs *Tafelmusik 2000* – keine der gezeigten Arbeiten einen wirklich engen Bezug zu dem Raum aufwies, in dem sie präsentiert wurde. Ganz im Gegenteil schienen alle

Installationen sich zu einem eigenen, in sich geschlossenen Kosmos zu formieren, selbst wenn sie, wie diejenigen von Kuivila, Orts und Osborn, interaktiv auf die Besucher ansprachen. Gemeinsam war daneben jedoch allen Arbeiten auch eine ungewöhnlich subtile Verwendung der Technik. Neben dem gewohnten akustischen Equipment wurden Bewegungsmelder, Sensoren und ähnliches zu zentralen Elementen von komplexen Apparaturen, deren Eigenlogik für den Besucher nicht mehr durchschaubar war. Doch dadurch entwickelten die Installationen gerade dann, wenn sie sich auf wenige, klar zu beobachtende Vorgänge beschränkten, eine faszinierende Fremdheit. Zugleich wiesen sie neben ihren Qualitäten als akustische Übertragungsmedien auch ganz andere, erstaunlich sinnliche – haptische, expressive, mimetische – Qualitäten auf.

Bei Christina Kubischs *Tafelmusik* geschieht das in spielerischer, ein wenig dekorativ-ornamental argumentierender, aber auch ironisch verfremdender Form. Zugleich ist ihre Arbeit sicher die, die am stärksten auf den Raum Bezug nimmt, in dem sie platziert ist. Der Hochzeitssaal des ehemaligen Vereinshauses in der Sophienstraße, in dem sich heute die ›Sophiensæle‹ befinden, ist ein festlicher Raum, der noch Spuren seiner früheren Verwendung aufweist. Kubisch stellt gerne Beziehungen zur Vergangenheit eines Raums auf, zu den Menschen, die sich dort aufgehalten haben, die manchmal, etwa bei Fabrikhallen oder alten Werkstätten, zusammen mit den Maschinen fast einen Teil des Raumes bildeten. Auch ihre festlich gehaltene Tafelmusik arbeitet mit solchen assoziativen Beziehungen zur Vergangenheit des Raums. Sie scheint geradezu Geschichten zu erzählen von einer anderen Zeit und von den Menschen, die hier früher einmal vielleicht wirklich an einer Hochzeitstafel gegessen haben. So erhält Kubischs Installation ein literarisches Moment, das das musikalische Geschehen gleichsam überformt.

Doch zugleich unterbindet diese *Tafelmusik* jegliche nostalgische Anmutung, unsere Traumbilder von früheren Festfreuden werden in geradezu surrealistischer Manier stillgestellt: Die Tafel, an der die Musik aufspielt, besteht aus zwölf identischen, in nüchternem Grau gehaltenen Gedecken. Bei näherem Hinsehen entdeckt man, dass es sich bei den Tellern in Wahrheit um Flachlautsprecher handelt; über bronzefarbene Kabel, die die Ornamentik der Decke des Raumes aufnehmen, sind sie mit unsichtbaren Klangquellen verbunden. Die zwölffache Reproduktion betont noch die industriell produzierte Makellosigkeit des Ensembles. An dieser Tafel ist alles erstarrt, nur die Musik dringt ohne Unterbrechung aus allen zwölf Lautsprechern, egal wie viele Besucher gerade Platz nehmen oder einfach um den Tisch herumwandern. Die Produktionsweise der Musik ist genauso fabrikmäßig und steril wie die Flachlautsprecher, das Plastikbesteck und die Plastikgläser: gängige Hintergrundmusik, wie man sie ständig in Zahnarztwartezimmern oder im Supermarkt zu hören bekommt, musikalische Dutzendware also, industriell bearbeitet und schon fast keine Musik mehr. Man soll sie möglichst gar nicht mehr wahrnehmen, sondern nur noch die dabei entstehende ungreifbare, aber allgegenwärtige, angeblich entspannende Atmosphäre.

Das synthetische Fabrikat präsentiert Kubisch in extremer Verdichtung. Durch die zwölf Schichten, aus denen sich ihre Musik zusammensetzt, erfährt die nur ganz zart und leise wie aus dem Hintergrund erklingende Tafelmusik eine subtile Verfremdung; die Hochzeitstafel erscheint in starrem, fast düsterem Licht, nichts geschieht, auch die Musik rührt sich nicht von der Stelle, nur manchmal taucht eine kurze Tonfolge auf, die jedes Mal geradezu erschreckend vertraut klingt und Sehnsucht macht nach einer Stille, in der niemand auch nur versucht, Musik zu machen.

Ed Osborn und Ron Kuivila zählen (wie etwa auch Nic Collins) zu der Generation von Komponisten *nach* jener der Pioniere der amerikanischen experimentellen Musik in der Tradition von John Cage, zu der etwa Alvin Lucier, James Tenney, Alvin Curran oder Tom Johnson gehören. Collins hat die Schwierigkeit dieser zweiten Folgegeneration einmal damit beschrieben, dass sie sich nicht mehr als Avantgarde begreifen könne, weil die Komponisten der Generation vor ihnen alle mit dieser Rolle verbundenen Herausforderungen bereits bewältigt hätten, so dass die nachfolgende Generation heute über alle Materialien verfüge und auch alle Freiheiten besitze, sie zu verwenden. Collins sieht daher die Herausforderung für seine eigene Generation nicht mehr in der Eroberung neuer Bereiche und Materialien, vielmehr, meint er, müsse sie die Möglichkeiten, diese Eroberungen zu nutzen, erkunden und so ein eigenständiges Verhältnis zu ihnen entwickeln.

Ed Osborn kennt (genau wie Collins) durch seine Studien bei Lucier und Curran die ästhetischen Überzeugungen wie die musikalischen und technischen Strategien der älteren Komponistengeneration von Grund auf. Seine Arbeiten sind nicht bloße Weiterentwicklungen auf hohem technischen Niveau; er übersetzt Klänge in Bewegung oder Bewegung in Klang, ohne sich um unsere Möglichkeiten, das Geschehen zu durchschauen, weiter zu kümmern. Vielmehr verleiht er, etwa mit Hilfe von Rückkopplungssystemen, seinen Objekten ein seltsames Eigenleben, das schließlich geradezu expressive Qualität annimmt.

Bei den *Inventionen* 2000 präsentierte Osborn mit *Recoil* eine Arbeit, die diese Aspekte geradezu virtuos vorführt. An langen, zierlich gebogenen und leise schwingenden Trägern waren kleine elektronische Apparate befestigt. Sie hingen direkt über vom Boden abstrahlenden Lautsprechern. Der Besucher, der sich den Objekten näherte, erlebte ein Geschehen, das ohne Erläuterungen und Kommentar undurchschaubar bleiben musste, aber gerade deswegen große Faszinationskraft entwickelte. Mit jeder Annäherung an die Objekte, besonders aber dann, wenn man die Hände in dem Raum zwischen den Lautsprechern am Boden und den hängenden Apparaten bewegte, begannen sich die langen, schwingenden Arme, an denen die Apparate befestigt waren, pendelnd zu bewegen. Zugleich strahlten die Lautsprecher seltsam verzerrt wirkende, manchmal metallisch klirrende Klänge ab.

Beide Bewegungsverläufe, der räumliche wie der akustische, steigerten sich bei zunehmenden Bewegungsimpulsen von außen. Doch immer wieder wurde der Eindruck einer direkten Interdependenz zwischen dem Verhalten des Besuchers und dem der Installation enttäuscht. Die bereits nachlassende Heftigkeit der Ausschläge in den Pendelbewegungen sowie in Lautstärke und Tempo des Klanggeschehens konnte einen neuen Höhepunkt sogar dann erreichen, wenn sich im ganzen Umkreis niemand mehr bewegte. Immer wieder schienen die hängenden kleinen Apparate zurückzuschrecken und sich von den Lautsprechern am Boden zu entfernen, während sie in Ruhestellung dicht über ihnen hingen. Dieser plötzliche, in einer zuckenden Bewegung Distanz suchende Impuls hat der Arbeit auch ihren Namen gegeben: *Recoil* bezeichnet im Englischen einen Rückstoß oder ein Zurückzucken. Das Geschehen wirkte für den Besucher völlig undurchsichtig; er war versucht, es für einen spontanen Vorgang zu halten; die Objekte agierten wie seltsame, unbekannte Tier, die man lange betrachten kann, ohne ihre Beweggründe jemals wirklich zu verstehen.

Auch Ron Kuivila begreift Klangkunst nicht nur als eine Form der Klangerfahrung, sondern thematisiert in ihr zugleich Erfahrungen, die wir mit dem technischen Instrumentarium unserer Zeit machen können. Anders als Osborn neigt er zur Mystifikation dieser Erfahrungen, indem er seine Installationen in geheimnisvolle Erzählungen einfügt, die zu dem

wahrnehmbaren Geschehen so etwas wie einen zwar unbekanntem, aber in sich schlüssigen mythologischen Kontext bilden. Wie Osborn hat auch Kuivila bei Lucier studiert; außerdem besuchte er Kurse bei John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman und Earle Brown. Für seine Installationen verwendete er bereits früh Ultraschall und Sampling, außerdem eigene elektronische Geräte, Sprachsynthese-Programme und ähnliches. *Engel in Erdton* gehört zu einer Reihe von drei Stücken mit dem Titel *Locus of Focus*, für die er Antennen konstruiert hat, die sich, aus unterschiedlichen Positionen, gemeinsam auf ein bestimmtes Objekt oder auch einen Klang ausrichten lassen. Wie bei Osborn fügen sich auch bei Kuivila die einzelnen Elemente zu einem geschlossenen Gefüge zusammen, hier jedoch gliedert sich dieses Geschehen in einzelne, deutlich zu unterscheidende Abschnitte.

Beim Betreten des Kellerraums im Vereinshaus in der Sophienstraße konnte man die Installation zunächst gewissermaßen im Ruhezustand erleben: In dem langgestreckten Raum standen in Längsrichtung drei Reihen der von Kuivila entworfenen Antennen und ließen zwei schmale Gänge in der Mitte des Raums frei. Beim Flanieren durch diese Gänge schien sich irgendwann die Installation in Gang zu setzen, später konnte man am Eingang stehend auch beobachten, wie sie sich wieder beruhigte.

Einmal in Gang gesetzt, verfielen zunächst die Antennen in unkontrollierte Bewegungen, sie schlugen heftig aus und schienen in alle Richtungen herumzufuchteln. Schließlich zeigten sie alle auf einen einzigen Punkt im Raum. Dem antwortete dann ein akustisches Geschehen, das gewissermaßen aus dem Off erklang. Es bestand aus unterschiedlichsten verfremdeten Klängen, viele von ihnen überdehnt und extrem verlangsamt, etwa überdehnte Sprechlaute, extrem langsam knarrende Türen, in Zeitlupe aufschlagende Wassertropfen oder ein allmählich aufheulendes, schneller und dann wieder langsamer und ruhiger werdendes Motorengeräusch.

Am Ende der beiden Gänge stieß man auf ein weiteres physikalisches Phänomen: In diesem eigens verdunkelten Teil des Raums fand sich eine Installation aus quer über die Rückwand gespannten Stahldrähten, die unter hoher Spannung standen, so dass zwischen den Drähten ständig elektrische Funken sprangen. Ein unberechenbares, ins mikroskopische verlagertes Gewitter, dessen Wirkung von der Erinnerung daran zehrt, dass die Kraft des elektrischen Stroms lange Zeit als Bild für die ebenso unsichtbaren Kräfte des Geistes galt: Kuivila scheint hier noch einmal darauf zu insistieren, dass seine Installation nicht allein von physikalischen, sondern auch von mentalen und magischen Vorgängen handelt.

Das gesamte Ensemble von seltsamen Vorgängen blieb ohne Hinweise und Deutungen des Komponisten für den Besucher unverständlich, anders jedoch als Osborns rätselhafte, an fremde Kreaturen gemahnende Objekte schien Kuivilas Installation mit dramatischen Handlungsentwürfen geradezu imprägniert zu sein, die Antennen agierten fast wie Menschen, und manche Geräusche gemahnten an die tiefe Stimme übermäßig großer und gewichtiger Männer. Die fuchtelnden Antennen, die sprühenden Funken und die überdehnten Klänge schienen einem geheimnisvollen Ritual zu folgen, das auch auf den Besucher, obwohl ihm Sinn und Zweck des Geschehens dunkel bleiben musste, einen eigentümlichen Sog ausübte.

José Antonio Orts' *Composición Infinita* fand man in einem leerstehenden kleinen Glaskubus in den ›Rathaus-Passagen‹ am Alexanderplatz, der sonst zu Gewerbezwecken vermietet wird. Der Glaskubus teilte sich in zwei Räume; indem er in den beiden Räumen unterschiedliche Klangbilder präsentierte, die beide auf dem selben Verfahren beruhten, gelang es dem Spanier, die Differenzierungsmöglichkeiten seines Konzepts deutlich zu machen.

Wie in vielen seiner Installationen befasste sich Orts auch hier mit der Transformation von Licht in Klang mit Hilfe von lichtempfindlichen Bewegungsmeldern; zugleich führte er vor, wie sich mit einfachsten Mitteln Resonanzeffekte erzielen und Umfang und Charakter eines Klanges gestalten lassen. Der Titel »unendliche Komposition« deutet an, dass die während der Präsentation der Installation auftretenden Überlagerungen und Verzerrungen der Klänge den Gegenstand der kompositorischen Überlegungen ausmachen.

Die einzelnen Objekte, die wirkten, als seien sie ganz planlos im Raum verteilt worden, bestanden aus jeweils drei Röhren. In jeder Röhre befand sich ein piezo-elektrischer Schallerreger. Dessen trockenes Klicken verwandelte sich durch die als Resonanzkörper dienende Röhre; je nach Länge und Durchmesser der Röhren entstanden mehr oder weniger voluminöse Klänge. Länge und Durchmesser der Röhren waren genau abgemessen und harmonisch aufeinander abgestimmt, so dass sich die einzelnen Objekte zu harmonischen Dreiklängen fügten; auf diese Weise war jedem der Röhrenobjekte ein Dreiklang zugeordnet. Die Rhythmen entstanden aus den Impulsen der piezo-elektrischen Komponenten. Die Resonanzkörper sowie die Lautstärkeschwankungen modifizierten jedoch auch die rhythmische Struktur. Die lichtempfindlichen Bewegungsmelder waren so präpariert, dass sie erst ansprachen, wenn man nahe an ein Objekt herantrat. Dann wurden die Dreiklänge lauter, ihr Rhythmus beschleunigte sich.

Der Gesamteindruck entstand aus den verschiedenen sich im Raum überlagernden Rhythmen und Dreiklängen, die die einzelnen Klangobjekte produzierten. Trat man an eines der Objekte näher heran, wurde das musikalische Geschehen sofort lauter und rhythmisch deutlicher akzentuiert. Anders als bei der Arbeit von Osborn ließ sich hier die Interdependenz des Geschehens genau verfolgen: Sobald man von einem Objekt wieder zurücktrat, wurde der Klang leiser und der Rhythmus verlangsamt sich. Unverändert blieb dabei der betont harmonische Charakter.

Die Objekte verhielten sich so, als wollten sie dem Bestreben des Betrachters, der nähertritt, um eines von ihnen genauer zu erforschen, entgegenkommen und sich zu erkennen geben. In Wahrheit veränderten sie dabei aber ihren Charakter ebenso wie den gesamten Raumeindruck; dagegen verharrten alle anderen Objekte in unbestimmter Distanz, ihre musikalische Gestalt war gewissermaßen nur in Umrissen zu erkennen und wurde tendenziell von dem Klangbild des unmittelbar präsenten Objekts überdeckt. In Orts' Klangraum dienten die Klänge offensichtlich vor allem dazu, die Rolle des Raums zu reflektieren. Dazu intensiviert er Erfahrungen, die bei der Veränderung von Entfernungen häufig auftreten. Dadurch schien man sich nicht mehr in der vertrauten Weise orientieren zu können, die unmittelbar in der Nähe befindlichen Objekte drängten sich dem Besucher geradezu entgegen. Indem der Klang in der Nähe betont wurde, wurde die gewohnte Perspektive nicht wirklich verändert, sondern gerade umgekehrt noch weiter verstärkt – ein ebenso einfaches wie wirksames Verfahren, um subjektiv geprägte Raumerfahrungen und -empfindungen musikalisch anschaulich werden zu lassen.

Am Ende des Klangkunst-Parcours der *Inventionen* 2000 angelangt, hatte man nicht nur einen Einblick in aktuelle Klangkunstarbeiten gewonnen und insbesondere ihre je eigene Adaption aktueller technischer Entwicklungen kennengelernt, man hatte zudem fünf verschiedene Orte in Berlin-Mitte besucht, die mit ihrer Geschichte einen Teil des komplexen Bildes dieser Stadt darstellen. So wie die Sophien- und die Parochialkirche zum Stadtbild des alten Berlin des vorvorigen Jahrhunderts und von noch früher gehören, so zählt das Vereinshaus in der Sophienstraße zum Berlin der Weimarer Republik: Hier wurden zahlreiche politische Versammlungen abgehalten, hier sprachen sowohl Rosa Luxemburg

und Karl Liebknecht als auch später einige Nazis. Dagegen haben die ›Rathaus-Passagen‹ und das ›Haus des Lehrers‹, das sich von allen anderen Hochhäusern am Alexanderplatz durch seinen überdimensionierten Wandfries abhebt, das Bild von Berlin als der ›Hauptstadt der DDR‹ nachhaltig mitgeprägt. Die beiden so repräsentierten Epochen des 20. Jahrhunderts stellen bis heute prägende Faktoren im Stadtbild Berlins dar, einer Stadt, die erst an der Wende zum 20. Jahrhundert zur Metropole wurde. Auf ähnliche Weise repräsentativ, markierten die vier präsentierten Installationen wichtige Positionen der künstlerischen Arbeit mit Klang, sie boten einen Einblick in aktuelle Arbeiten von Künstlern, die für sehr unterschiedliche Ansätze in dieser noch recht jungen Kunst stehen.

Helga de la Motte-Haber

Zwei Arbeiten von Martin Riches und Tom Johnson

– *Shuffling* und sieben weitere Stücke von Tom Johnson für die *24 Piece Percussion Installation* von Martin Riches

– *Do It Yourself: Fünf Kanons* von Tom Johnson für eine Installation mit acht Glocken und acht Lampen von Martin Riches.

Was in *Shuffling* zu sehen und zu hören ist, fügt sich unter keinen gängigen Begriff. Am besten scheint das Wort Konzert-Installation geeignet. Das heißt, was zu sehen und zu hören ist, ist ein Konzert; es kann aber auch als Installation organisiert werden. Und doch handelt es sich um Musikstücke, die von besonderen Instrumenten gespielt werden.

Martin Riches ist von der Ausbildung her Architekt und war bis 1978 erfolgreich in diesem Beruf tätig. Er empfand Mängel an dem, was er baute: Es bewegte sich nicht, und es machte keine Töne. Er begann daher, Objekte zu bauen, die gehen, die sprechen, die musizieren. Das erste große Objekt war die *Flute Playing Machine* (1979), eine automatisch steuerbare Altflöte, die von einem mit Fotozellen ausgerüsteten Lesegerät gesteuert wurde, durch das, von einer Lampe beschienen, eine Transparentfolie lief, auf der die Partitur mit schwarzen und lichtdurchlässigen Stellen aufgezeichnet war. Die Partitur lief für das Publikum sichtbar ab. 1983 komponierte Tom Johnson dafür ein Stück, seine *Reversibles*, doppelt symmetrisch wie eine Krebsumkehrung angelegt. Von den vielen klingenden Skulpturen, die inzwischen entstanden sind, sei noch die Sprechmaschine (*Talking Machine* 1990/92) erwähnt, die auf der Basis von Orgelpfeifen arbeitet, die ihrerseits Resonatoren besitzen, die wie die Mundhöhle geformt sind.

Die *24 Piece Percussion Installation* war in Berlin schon zu sehen, aber nicht als raumdurchschlängelnde Linie wie nun im Jahr 2000. Tom Johnson hat für diese Schlaginstrumente eines seiner *Spielstücke* bearbeitet. ›Spielstück‹, weil die Anweisung für die Herstellung des Stücks und seiner Varianten zwei Kartenspiele voraussetzt, insgesamt 24 Karten, die in genau zwei Hälften zu teilen sind (1-12, 13-24) und dann ganz genau ineinander geschoben werden müssen: 13 hinter 1, 14 hinter 2 usw. Zwölf mal muss diese Prozedur erfolgen. Dann ist man wieder bei der ursprünglichen Ordnung, 12 Varianten von musikalischen Elementen sind möglich, Permutationen liegen zugrunde. Was man erlebt, sind aber keine Rechenexempel oder Permutationen, sondern rhythmisch verschlungene Räume, in denen auf den Instrumenten von Martin Riches die Musik von Tom Johnson entlangläuft.

Tom Johnson hat eine klassische musikalische Ausbildung absolviert. Das wurde überdeutlich, als er 1983 nach Berlin in die Musikwissenschaft kam und vor einem Buchregal begeistert ausrief: »Oh, die Piccini-Gesamtausgabe!« In den 1980er Jahren beschloss er, der gebürtige Amerikaner, zu emigrieren, um in Paris zu leben.

Was ist denn eigentlich nicht musikfähiges Material für Tom Johnson? Aus allem, was sich ordnen lässt, macht er Musik. Zahlen eines fremden Alphabets dienen dazu, genau wie das Klavier, Hammerklopfgeräusche und Opern. Berühmt die mehr als 100 mal gespielte *Four Note Opera* oder die *Riemann-Oper*, die eine szenische Umsetzung des Riemann-Lexikons darstellt. Biographische Anregungen sind in dieses letztgenannte Werk eingeflossen (das nur auf deutsch vorliegt) ebenso wie in das riesige zweistündige *Bonhoeffer-Oratorium*, bei dessen Aufführung man jenseits der musikalischen und religiösen Thematik erstaunt

registrieren konnte, wie raffiniert fein – durchaus klassisch – Tom Johnson instrumentieren kann.

Beim Versuch einer Einordnung würde man sagen, Tom Johnson prägte einen Sonderweg des Minimalismus aus, abseits von dem, was er selber in einer Musikkritik für die Zeitschrift *Village Voice* als den »hypnotischen New Yorker Stil« bezeichnet hat. Klarer und rationaler als Tom Johnson kann man Musik nicht konzipieren. Oft ist es möglich, dass der Zuschauer die Struktur erkennt, wenngleich ein ästhetischer Überschuss mitkomponiert ist.

Do it yourself. Acht Glocken, acht Lampen, acht Töne – von einem, von zwei, von drei, von sechs oder von acht Spielern kann die symmetrische Melodie vorgetragen werden, aus der 2, 3, 6 und 9 Stimmen kanonisch-imitatorisch entstehen können. Bei 8 Spielern ergibt sich ein neunstimmiger Kanon. Die 8 Spieler sind den 8 Tönen gleichgesetzt. Diese aber erbringen zusammen 9 Stimmen, das heißt, nicht jeder Spieler hat seine eigene Stimme. Die Partitur ist eine sogenannte Realisationspartitur; sie ist als Spielanweisung notiert. Die Spielanweisung erfolgt für die Mitwirkenden durch die Lämpchen. Diese optische Realisation der Partitur wurde von Martin Riches eingerichtet. Sie lässt das klangliche Resultat nur ahnen. Imitationen und kanonische Führungen sind optisch nicht so leicht zu verfolgen wie akustisch. Es handelt sich um uralte musikalische Techniken mit Faszinationskraft für Komponisten mit neuer Musik. An dem Glockenstück *Do it Yourself* von Tom Johnson wird jedoch besonders deutlich, dass dieser Komponist auch serielle Prinzipien aufgreift. Das Stück ist – grob formuliert – als Organisation von Tönen gedacht, aus denen die Stimmen, Melodien, Kanons erst hervorgehen. Und diese Grundlage macht die optische Partitur von Martin Riches klar, jenseits dessen, was als klangliches Resultat, als ästhetischer Überschuss erscheint.

Martin Riches hat zu seinen phantasievollen Musikinstrumenten öfters bemerkt: »Sie sehen, was Sie hören«. Während der Aufführungen machen wir bei seinen Musikmaschinen meist die Erfahrung, dass Auge und Ohr nicht gleichsinnig arbeiten, sondern in eine reizvolle Interaktion treten. Speziell bei den Konzertinstallationen, die in der Zusammenarbeit mit Tom Johnson entstanden, lässt sich auch die Erfahrung machen, dass wir mehr sehen als wir hören, und dass wir mehr hören als wir sehen.

Markus Steffens Musikantischer Raum.

Zu Wolfgang Mitterers Klanginstallation *zeit vergeht*

Bei einer Klanginstallation von einem musikantischen Gestaltungsprinzip zu sprechen, scheint eine zumindest fragwürdige Charakterisierung zu sein. Attribute wie Spontaneität, Dramaturgie oder Entwicklung sperren sich bei einer auf Dauer und ohne zeitliche Richtung angelegten Kunstform. Dennoch scheint der Begriff treffend für Wolfgang Mitterers Klanginstallation *zeit vergeht* in der Sophienkirche. Mitterer gehört zu jenem Künstlertypus, der Spieler und Komponist in einer Person vereint. Klanginstallationen finden sich selten im umfangreichen Œuvre des Komponisten. Eine Lautsprecherinstallation im Schlosspark von Greiz (1997) steht zu Buche. Die Intensität und energetische Präsenz seiner Musik haben ihren Ursprung im unmittelbaren »Machen« von Musik. In *zeit vergeht* ist dieses aktive Tun gewissermaßen in die Vertikale gekippt – man kann *zeit vergeht* als eine Art »geronnenes« Konzert für computergesteuerte Kirchenorgel und Elektronik bezeichnen, das eine tradierte musikalische Situation mit sanfter Ironie verfremdet.

Der Installation liegt eine gut 50-minütige Komposition zugrunde, ein durchgängig fixiertes 8-Kanal-Tonband, das Mitterer den akustischen Verhältnissen der Sophienkirche gleichsam passgenau implantiert. Beharrlich einsetzende Orgelklänge in unterschiedlicher Länge und wechselnden Abständen werden mit elektroakustischen Klängen im Raum kontrapunktiert. Aus konkretem Material und synthetisch generierten Sounds formt Mitterer ein räumlich disponiertes »akustisches Bühnenbild« (Mitterer). Naturgeräusche mischen sich mit kurzen Musikpartikeln, ruhig atmende Klangflächen breiten sich aus, metallisch klirrende Klänge und rhythmische Klopf- und Kratzgeräusche kontrastieren schwebende Klangnebel. *zeit vergeht* ist ein Werk der eher leisen Töne – ein Stück ausgedehnt ruhiger Passagen mit einer ausgesprochen klangsinnlichen Oberfläche.

Untergründig aber inszeniert Mitterer ein subtiles Spiel mit Irritationen. Schon die Eingangssituation – eine Orgel »spielt«, ohne dass ein Spieler zu sehen wäre – deutet darauf hin. Was man hörend vermutet, lässt sich durch den Augenschein nicht bestätigen. Regengeräusche oder Vogelzwitschern unterm Dach verwischen die Grenze zum Außenraum. Ob es sich um reale Natur- oder Straßengeräusche oder um Klänge vom Band handelt, ist manchmal schwierig festzustellen, denn zwei der oberen Kirchenfenster bleiben während der Installation ständig offen.

Räumliche Situation, Klangmaterial und dessen zeitliche und räumliche Disposition wirken in dieser Inszenierung zusammen. Innermusikalisch sind es vor allem kurze Zitate oder Musikpartikel, die für eine plötzliche Aufmerksamkeitsverschiebung sorgen – eine kurz aufblitzende Orchesterpassage oder eine wie von Ferne kommende Passage Chorgesang. Ähnlich verhält es sich mit Orgelklängen vom Band, die Mitterer den realen Orgelklängen zur Seite stellt und die dann, wenn sie aus einer »falschen« Richtung kommen, plötzlich nicht nur die klangliche, sondern auch die räumliche Orientierung zu torpedieren scheinen.

Großen Anteil an diesen Wahrnehmungsirritationen hat die Lautsprecherstellung. Für den Besucher unsichtbar, verbergen sich insgesamt acht Lautsprecher im Raum (davon vier jeweils paarweise auf den seitlichen Emporen, zwei auf Höhe der Orgel und jeweils ein Lautsprecher hinter dem Altar und in einem Deckenschacht). Die Ortung der Klänge bleibt durch eine teilweise indirekte Beschallung – die Emporen- und der Altarlautsprecher sind zur Decke gerichtet – leicht diffus, es ergeben sich Unschärfen durch minimale zeitliche Verzögerungen und Eigenresonanzen der Kirche, die die Raumverhältnisse zu ändern

scheinen. Der Raum wirkt mal kontrahiert, mal geweitet, je nach Standort, Material und zeitlicher Abfolge.

Die Organisation des Materials beruht auf strengem kompositorischen Kalkül. Die Orgel läuft als eigene »Spur« in der Komposition. 2 Töne (F und C) werden von Bleigewichten gehalten. Über ein spezielles Interface zur Relaissteuerung lassen sich 7 Orgelregister und der Orgelmotor vom Computer aus individuell ansteuern. Durch diese Spielvorrichtung steht Mitterer eine ganze Reihe spieltechnischer Mittel zur Verfügung, die charakteristisch sind für seine Orgelkompositionen insgesamt. Hier setzt Mitterer sie nur behutsam, in quasi destillierter Form und mit nur 2 Tönen (!) ein. Registerverschiebungen lassen nicht nur Volumen-, sondern auch Klang- und Klangfarbenmodulationen zu und rufen dadurch einen räumlich in die Tiefe gestaffelten Klangeindruck hervor. Die Klänge gewinnen eine fast körperliche Präsenz. Terzenregister blähen den leeren Quintklang förmlich auf, andere Klänge scheinen dagegen regelrecht ausgehöhlt. Das Ein- und Ausschalten des Motors bewirkt Tonhöhenveränderungen, leicht glissandierende, in der Abwärtsbewegung fast melancholisch anmutende Tonbewegungen entstehen, die in einem brüchig werdenden Klang münden.

Die Orgelklänge werden über ein Mikrofon im Orgelwerk auf vier Lautsprecher im Raum übertragen. Durch die Verstärkung kann Mitterer die innermusikalisch simulierten Klangprozesse auch realräumlich abbilden – zwischen Realraum und innermusikalisch komponiertem Raum lassen sich so Spannungsverhältnisse inszenieren, die sich wiederum auf die individuelle Wahrnehmung des Raumes auswirken. Gleichzeitig erlaubt es die Mikrophonierung, den Orgelklang selbst durch wechselnde Lautstärkepegel in rotierende Klangbewegung im Raum zu versetzen. Auch räumliche Verschiebungen und simulierte Echowirkungen finden sich. Gerade die räumliche Disposition des Klangs hat Mitterer in einer zweiten Version von *zeit vergeht*, die an gleicher Stelle während des Festivals ›Ultraschall‹ (Januar 2001) präsentiert wurde, noch intensiviert, indem er das gleiche Klangmaterial neu abmischte. (*zeit vergeht* deshalb als ein »work in progress« des Komponisten zu beschreiben, wäre jedoch falsch. Die Arbeit mit dem eigenen Material – oder besser: seine Verfeinerung – ist vielmehr Ausdruck von Mitterers ureigener Musikalität.)

Die Kombination von Orgel und Elektroakustik ist eine Konstante im Schaffen von Wolfgang Mitterer, der nach seinem Orgel- und Kompositionsstudium in Wien ein Jahr am Electronic Music Studio (EMS) in Stockholm verbrachte (1983/84). Zu seiner Komposition *mixture* (für Orgel und Live-Elektronik) schreibt Mitterer: »Die Orgel als Instrument mit vielen Möglichkeiten zur ›Klangverschiebung‹ eignet sich ausgezeichnet als Mittel zur Verschmelzung mit elektronischen Tonspuren. Leicht kann die Grenze zwischen vorgefertigtem und unmittelbar generiertem Material verschwinden.« In *zeit vergeht* steht jedoch weniger die Klangverschmelzung im Vordergrund. Das elektronische Klangmaterial ist eher als variables Assoziationstableau zu denken, auf das sich die Orgelklänge abbilden.

Für das Zuspieldband verwendet Mitterer Samples von Naturgeräuschen, die mal mehr (Vögel, Wasser/Regen,...) mal weniger deutlich (Pferdewiehern,...) erkennbar sind, menschliche Stimmen und kurze Partikel Musik (Prozessionsgesänge, Orchesterklänge, Orgelmusik), aber auch rein synthetische Klänge. Andere konkrete Klänge (gestrichene Zither, Kontrabass) sind so bearbeitet, dass sie wie synthetisch generierte wirken. Diese bei Mitterer häufig anzutreffende Ambivalenz der Klänge ist das Resultat eines Arbeitsprozesses, der unmittelbar am Material ansetzt. Mitterer operiert wenig mit vorprogrammierten Werkzeugen. Wieder und wieder werden Samples verändert, bis sie seinen Vorstellungen entsprechen. Er saugt Klänge förmlich auf, um sie sich im Prozess der Bearbeitung einzuverleiben. Erst durch diese

spezifische Klanglichkeit gewinnen Mitterers »Requisiten« das assoziative Potential, um als »akustisches Bühnenbild« wirken zu können. Vergeblich wird man darin nach Eindeutigkeit suchen. Mitterers Klänge sind eher Chiffren eines eigentlich unbegrenzt zu denkenden Materials.

Das kompositorische Problem eines Stückes ohne Anfang und Ende löst Mitterer durch eine Art Verflüssigung des Verlaufs. Beim Hören nimmt man verwischt wirkende Folgen von Sequenzen wahr, die durch die Dominanz bestimmter Klänge oder Bewegungen charakterisiert sind. Das stetige Ein- und Aussetzen der Orgelklänge und ein wiederkehrender, ruhig atmender Puls eines gestrichenen Kontrabasses zentrieren die Komposition. Gelegentlich meint man das Verhältnis von konzertierendem Instrument und Orchester herauszuhören, doch schnell erweist sich diese Anspielung als bloße Pose, die von der folgenden Entwicklung karikiert wird. Die Verhältnisse bleiben im Fluss – mal bahnen sich lange Klangentwicklungen der Orgel ihren Weg, mal bilden ihre Klänge den Untergrund einer Klangbewegung im Raum. Das Material macht keine gerichtete Entwicklung durch, sondern fügt sich in immer anderen Konstellationen ständig neu zusammen. Das Verstreichen der Zeit wird zu einer individuellen Empfindung des Besuchers. »Die Zeit vergeht subjektiv unterschiedlich«, schreibt Mitterer als Kommentar zu seiner Installation. »Die Aufenthaltsdauer im musikalischen Raum spielt keine Rolle.«

Klanginstallationen

José Antonio Orts	Composición Infinita
Ed Osborn	Recoil
Ron Kuivila	Engel in Erdton
Christina Kubisch	Tafelmusik 2000
Wolfgang Mitterer	zeit vergeht
Martin Riches / Tom Johnson	Percussion

José Antonio Orts *Composición Infinita* (photosensitive sound installation)

Die fotosensitive Klanginstallation *Composición Infinita* besteht aus einem einzigartigen Raum, in dem der faszinierende Prozess der Transformation von Licht in Klang vorgestellt wird. Die im Raum aufgestellten Klangobjekte fangen Licht ein und verwandeln es in unaufhörliche Rhythmen, kontinuierliche Harmonien und endlose Melodien. Durch die Verteilung der Objekte im Raum entsteht eine Komposition, die sowohl hörbar als auch sichtbar, räumlich als auch zeitlich ist. Die Besucher können sich in der Komposition frei bewegen und werden so durch die Lichtveränderungen, die sie dabei auslösen, von den fotosensitiven Objekten eingefangen, wobei ihre Gesten und Bewegungen in Rhythmen des Stücks transformiert werden. Somit befinden sich die Besucher *in* dem Stück, werden ein Teil von ihm und vervollständigen es auf ihre eigene Art und Weise.

Ed Osborn *Recoil*

In *Recoil* sind einige Bewegungssensoren an flexiblen und sich gelegentlich bewegenden Ständern über Bodenlautsprechern angebracht. Die Signale der Bewegungssensoren speisen die Lautsprecher, und die Bewegungen der Lautsprechermembranen werden wiederum von den Bewegungssensoren aufgenommen. Daraus ergibt sich ein empfindliches Rückkopplungssystem, das im Ruhezustand zumeist still bleibt, aber bei Störung des Systemgleichgewichts in chaotische optische und akustische Schwingungen gerät. Bei seiner unablässigen Suche nach einer Stasis, die jedoch nie lange währt, wirkt *Recoil* wie eine kinetische und klingende Metapher für unsere Hinterlassenschaften in sozialen, technologischen und natürlichen Systemen.

Ron Kuivila *Engel in Erdton*

Man erzählt sich, dass britische Piloten auf den Falkland-Inseln herausfanden, wie sie ganze Pinguinschwärme dazu bringen konnten ihnen zu folgen. Im Tiefflug bewegten sie sich langsam über den Tieren hin und her und flogen dann auf die hohe See hinaus. Wie sie wieder zu den ahnungslosen Pinguinen zurückfliegen, heben diese langsam ihre Köpfe, das Flugzeug kommt näher und näher, und – jetzt kommt's – als es über die hinwegfliegt, fallen sie rücklings um.

Engel in Erdton gehört zu einer Reihe von drei Stücken mit dem Titel *Locus of Focus*, in denen Zeigergeräte, begabt mit einer ähnlich niedlichen Würde wie die Pinguine, nach Sachen schauen. Im allgemeinen betrachten sie alle dieselbe Sache.

Im ersten Teil folgen die Zeiger mit ihrer Bewegung im Raum speziell abgestimmten, gewissermaßen ›beseligten‹ Fax-Tönen. Die Besucher betreten einen Ort der robotischen Anbetung. ›Interaktion‹ ist hier zwar möglich, ziemt sich aber nicht. Im zweiten Teil *Getting To Know You* bemühen sich die Zeiger, ihre Besucher vermittels einer gescheiterten Befragung nach dem klinischen Persönlichkeitstest *Minnesota Multiphasic Personality Inventory* besser kennenzulernen. Dann verhalten sie sich entsprechend den Testresultaten.

In *Engel in Erdton* geht es um einen irdischen Engel. Ihm begegnet man nur in den Klängen, die er hervorbringt, und in seinem Einfluss auf das Verhalten der Zeiger, die als Engeldetektoren und als Begrüßungskomitee für alle angetroffene Engel dienen. Sind keine Engel da, verharren die Zeiger in angespannter Erwartung. Sobald sich der Engel nähert, beginnen sie den Raum nach ihm abzutasten. Sind sie auf den Engel ausgerichtet, beginnen sie mit an ihren Standfüßen angebrachten Maracas zu rasseln, wie die unverwechselbare Begrüßungswarnung einer Klapperschlange. Der Engel selbst antwortet mit verfremdeten Sprachlauten und anderen, zuweilen bedrohlich markerschütternden Klängen ...

Am Ende des Raums befindet sich eine vollkommen weiße Treppe. Eine Videokamera hält ein Nahaufnahme von dem, was sich auf der Treppe befindet, und stellt diese Dinge der göttlichen Einwirkung anheim. Die Besucher können mit dem Engel in Kontakt treten und sein Verhalten beeinflussen, indem sie Opfergaben hinterlassen oder die anderen Opfergaben, die schon auf der Votivtreppe abgelegt wurden, neu arrangieren.

Christina Kubisch *Tafelmusik 2000*

Ein langer Tisch, bedeckt mit weißem Tuch, steht in der Mitte des ehemaligen Hochzeitssaales des einstigen Vereinshauses in der Sophienstraße. Der Raum, vielfach umgebaut und fremdgenutzt, zeigt noch immer Spuren seiner ehemaligen festlichen Eleganz.

Die Tafel wird gedeckt für zwölf Personen. An jedem Platz liegt ein Gedeck, bestehend aus einem weißen Flachlautsprecher, Plastikgläsern, Besteck und Papierservietten. Bronzefarbene Lautsprecherkabel formen eine ornamentale Tischdekoration. Vor jedem Gedeck steht ein weißer Plastiksessel. Man kann am Tisch Platz nehmen. Aus den tellerartigen Öffnungen der Flachlautsprecher steigen leise zwölf Klangquellen auf.

Ursprungsmaterial ist die in Restaurants übliche Hintergrundmusik, die sich stets pausenlos wiederholt. Typisch für diese akustische Untermalung sind die verschwommene Orchestrierung, der eingeschränkte Tonhöhenbereich, die Übernahme von bekannten Melodien aus klassischen Kompositionen und endlose Schleifen. Die *Muzak* kann man über spezielle Versandkataloge bestellen mit genauer Beschreibung der jeweilig gewünschten Stimmung. Sie soll durch ihre unverbindliche Anonymität das Unbehagen einer möglichen Stille während der Tischkonversation überspielen und Alltagsgeräusche ausblenden.

Der Raum wird durch einen Kronleuchter mit Sparlichtlampen erhellt. Die Musik spielt leise und unaufhörlich.

Wolfgang Mitterer *zeit vergeht*

Die Orgel ist mit einer Zeitschaltuhr verbunden und spielt in unregelmäßigen Abständen und Dauern ihren Akkord. Dieser Klang wird zusätzlich über einen Computer leicht variierend verfremdet und in den Raum projiziert.

Kontrapunktische Bewegungsmuster vom Band bilden das »akustische Bühnenbild« zu dem computergesteuerten »Selbstspiel« der Orgel. Eine Komposition ohne Anfang und Ende. Die Zeit vergeht subjektiv unterschiedlich. Die Aufenthaltsdauer im musikalischen Raum »spielt keine Rolle«.

Martin Riches/Tom Johnson *percussion* (24 Piece Percussion Installation & Do it yourself)

Mit *percussion* von Martin Riches und Tom Johnson präsentieren die *Inventionen* eine Ausstellung, in der zwei Künstler aus den Bereichen Bildender Kunst – Klangkunst – Komposition gemeinsam ein Projekt realisieren. Die Zusammenarbeit von Martin Riches und Tom Johnson reicht bis ins Jahr 1983 zurück. Tom Johnson, damals Gast des DAAD, komponierte 8 kurze Stücke (*Reversibles*) für Martin Riches erste Musikmaschine, die *Flute Playing Machine* (1979). Seither entstand eine Reihe von Kompositionen Johnsons für Riches' mechanische Instrumente. Die Fasslichkeit der musikalischen Strukturen und die Nachvollziehbarkeit des Prozesses der Klangerzeugung ergänzen sich in den gemeinsamen Arbeiten von Riches und Johnson auf kongeniale Weise.

percussion kombiniert zwei Arbeiten: eine neue Version der automatischen *24 Piece Percussion Installation* von Martin Riches (erste Version 1988) und *Do it yourself*, ein lichtgesteuertes Röhrenglockenspiel zum Selberspielen von Riches und Johnson für die singuhr-hoergalerie in parochial.

24 Piece Percussion Installation — Die Installation besteht aus 24 auf schmalen Ständern montierten Klangstäben, die von ferngesteuerten Hartholzschlegeln angeschlagen werden. Die Instrumente sind miteinander verbunden, auf Knopfdruck lassen sich die eingespeicherten Kompositionen abrufen. In der singuhr-hoergalerie in parochial ist die Installation erstmals in einer sich über mehrere Räume erstreckenden Aufstellung zu erleben. Die 24 Instrumente verbinden den Glockenraum mit der eine Etage tiefer liegenden ehemaligen Sakristei und durchlaufen dabei die beiden symmetrischen Treppenhäuser. Speziell für diesen Aufbau entstanden Tom Johnsons Kompositionen *super miniatures*, acht kurze Stücke, die konsequent einen auf einfachen Reihenpermutationen beruhenden klanglichen Transformationsprozess durchführen.

Im Zentrum des Glockenraums befindet sich die Installation ***Do it yourself***, eine Art Carillon, das die Besucher selbst bedienen können. Es besteht aus acht Röhrenglocken, denen je eine Glühlampe zugeordnet ist. Die Besucher spielen nach einer Art „Licht-Partitur“. Die sich ein- und ausschaltenden Glühlampen dienen als visuelle Signalgeber zum Anschlagen der Glocken. Für *Do it yourself* schrieb Tom Johnson Kompositionen in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden für bis zu acht Spieler.

Konzerte

Drei Konzerte in den Sophiensälen und im Haus des Rundfunks

Die ersten Konzerte der Inventionen 2000 finden am Wochenende vom 22. bis 25.6. im Festsaal der Sophiensäle statt (bitte beachten sie das SFB-Konzert am 23.6. im Haus des Rundfunks). Den Auftakt gestalten die Klangkünstler selbst, die nach Eröffnung ihrer Installationen nun im Rahmen eines Konzerts weitere kompositorischen Ideen mit Live-Performances vorstellen. Am 24. Juni inszeniert die „berliner theorie“ (Sam Auinger + Rupert Huber) mit zwei musikalischen Gratwanderern (Wolfgang Mitterer und Markus Binder) eine Klangtopographie im Raum. Zu erleben ist diese Vernetzung von Realraum und elektronischem Datenraum sowohl im Festsaal selbst als auch am eigenen PC daheim (<http://www.berlinertheorie.de>). Zum Abschluss des ersten Wochenendes der Inventionen erklingen am 25.6. verschiedene Kompositionen für Soloinstrumente. Pauline Oliveros (New York) zeigt in ihrem Stück für Posaune und 2 Oszillatoren, dass ein Ton nicht gleich ein Ton ist, sondern komplexe Dimensionen von Rhythmen, Klangfarben und Tiefenstrukturen eröffnet. Auch die Uraufführung von Alvin Lucier setzt sich mit der Verbindung von traditionellem Instrument (Violoncello) und Oszillator auseinander. Nachdem das Stück für Trompete – eine solistische Fassung der Komposition Einklang freier Wesen von Georg Friedrich Haas – verklungen ist, beschließen die teilnehmenden Künstler den Abend mit einer Gemeinschaftsimprovisation, in der alle Kombinationsmöglichkeiten von Akkordeon, Posaune, Trompete und Violoncello systematisch durchlaufen werden.

Akusmatische Konzerte in der Parochialkirche 30.6. - 2.7. mit BEAST (The Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre)

Den dritten und ebenfalls inzwischen traditionellen Schwerpunkt des Festivals bilden drei akusmatische Konzerte vom 30.6. - 2.7. im akustisch einzigartigen Kirchenschiff der Parochialkirche. Für diese „Lautsprecherorchesterkonzerte“ fügen sich die Lautsprecher-Ensembles des BEAST und des Elektronischen Studios der TU-Berlin zu einem Parochial-„Super-Akusmonium“ mit mehr als 48 Lautsprechern zusammen. Das BEAST ist gleichzeitig die Bezeichnung einer Komponistengruppe (Mitglieder des Studios der University of Birmingham) und eines umfangreichen Lautsprechersystems, welches speziell für die räumliche Darstellung elektroakustischer Musik konzipiert ist. Ähnlich wie bei den Akusmonien der GRM (Paris) werden die Lautsprecher paarweise in die besondere dreidimensionale Symmetrie der Parochialkirche eingegliedert; die unterschiedlichen Lautsprecherpaare erfüllen charakteristische Eigenschaften in ihrer jeweiligen Position und für die kompositorische Intention. Die Klangakteure am speziellen Raumklangmischpult interpretieren die Werke in allen Zeit- und Raumdimensionen live. Leiter von BEAST und Erfinder dieser Konzeption ist der Komponist Jonty Harrison. Der erste BEAST-Abend am 30.6. besteht aus drei Konzerten mit italienischer Musik; hier stoßen historische und aktuelle Musikformen aufeinander (gregorianische Gesänge, vorgetragen durch „Kantores 99“ und Live-Elektronik unseres Computerzeitalters). An beiden anderen BEAST-Tagen werden vier Auftragswerke der Inventionen uraufgeführt und mehrere „klassische“ elektroakustische Werke bereits berühmter englischer Komponisten und ganz neue Werke der jüngeren Generation zu hören sein (England gilt zur Zeit als einer der interessantesten Orte des elektroakustischen Musikgeschehens!). Das Festival beenden am 2.7. die akustischen Turbulenzen zweier gemischt instrumental/ elektronischer Werke von Olga Neuwirth.

inventionen

22.6. - 25.6.2000 3 Konzerte in den Sophiensælen

22.6. live Performances

Christina Kubisch	Nostalgico für Akkordeon und Tonband mit Gerhard Scherer: Akkordeon
Tom Johnson	Galileo / work in progress (UA)
Ed Osborn	Language Master - the early years
Ron Kuivila	Impulsive arcs
José Antonio Orts	Boreal

24.6. berliner theorie

berliner theorie	ain't that a shame! mit Sam Auinger / Rupert Huber (electronics), Wolfgang Mitterer (Klavier), Markus Binder (Schlagzeug, Stimme)
------------------	--

25.6. Performances der Klanginstallationskomponisten

Pauline Oliveros	Red shifts für Posaune und Oszillatoren (UA)
Alvin Lucier	on the carpet of leaves illuminated by the moon for plucked stringed instrument and pure wave oscillator / Violoncello und Oszillator (UA)
Georg Friedrich Haas ...	aus freier Lust ... verbunden ... für Trompete solo
Pauline Oliveros	Ear rings: inventionen 2000 für Posaune, Violoncello, Trompete und Akkordeon (UA)
mit	Monique Buzzarté (Posaune), Michael Groß (Trompete), Michael Moser (Violoncello), Pauline Oliveros (Akkordeon)

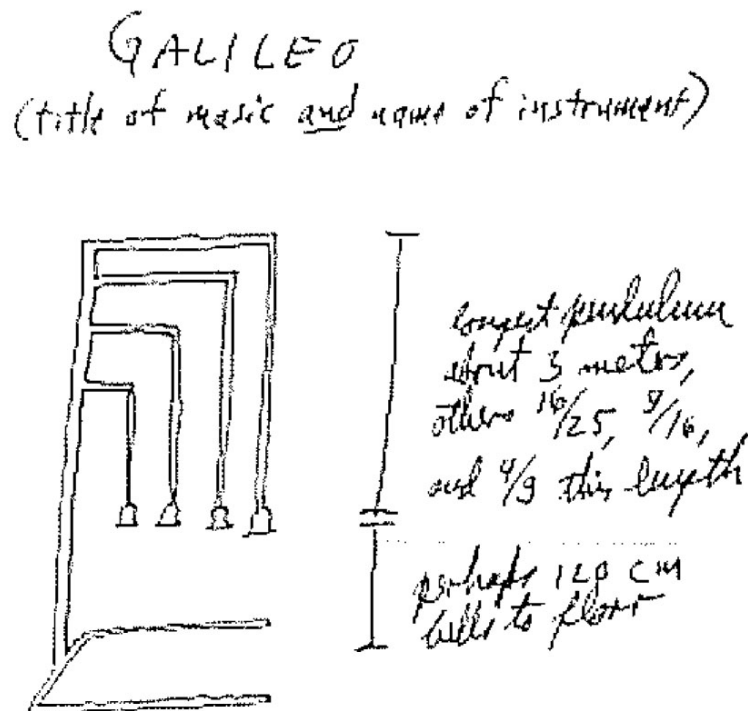
Matthias Kirschke (Ton); Jörg Bittner, Stefan Neumann (Licht und Bühnentechnik)

Christina Kubisch:

Nostalgico (1999) 14'49, für Akkordeon und Tonband

Das Stück ist ein Dialog zwischen Instrument und Geräuschen. Das Bandmaterial besteht aus Türklängen, die an verschiedenen Orten, meist alten Gebäuden, aufgenommen wurden. Das Quietschen, Knarren und Ächzen, aber auch feine leise "Seufzer" von sich öffnenden und schließenden Türen korrespondieren akustisch mit dem Klangspektrum des Akkordeons. Das atmende Geräusch von schwingenden Türflügeln geht über in das Geräusch der Zugluft des Instrumentes, das rollende Knarren alter Scharniere verbindet sich mit den tiefen Bässen des Akkordeons. Die Türklänge wurden weitgehend unbearbeitet gelassen, das Akkordeon spielt unverstärkt. Nach einem einleitendem Teil vom Band fädelt sich das Akkordeon unmerklich in das akustische Geschehen ein mit leisen, geräuschhaften Klängen, die denen der Türen ähnlich sind. Allmählich wird bruchstückhaft eine Melodie angedeutet, die an populäre Musik oder Kinderlieder erinnert. Diese Melodie wird fragmentarisch weitergeführt, immer wieder unterbrochen wie ein Stück, an das man sich nicht mehr genau erinnern kann. Die Improvisation wird ab und zu mit Türklängen durchwoben, so dass nicht immer klar ist, ob man etwas live oder vom Band hört. Das Akkordeon klingt langsam aus und vermischt sich mit "atmenden" Geräuschen vom Band. Das Stück endet mit dem Ausschwingen einer Tür, während man leise im Hintergrund Vogelgeräusche hört. "Nostalgico" ist präzise angelegt und zugleich doch auf andere Weise offen. Das Stück ist eine Collage mit beschränktem Material, das vielfach variiert wird. Zwischen den eine räumliche Situation andeutenden Türklängen versucht sich eine nostalgische Melodie zu behaupten, wie sie oft auch von Straßenmusikern gespielt wird. Beide Klangwelten sind meist mit Erinnerungen verbunden, die aber nur noch bruchstückhaft durchscheinen.

zu **Tom Johnsons "Galileo"** (work in progress) erschien statt des Kommentars eine Zeichnung:



José Antonio Orts

Boreal

Die Komposition Boreal wird auf einem vom Künstler selbst entworfenen Instrument gespielt. Es reagiert auf Lichtveränderungen und auf die Gesten des Interpreten. Man kann ihm unterschiedliche Form verleihen und auf verschiedene Weise räumlich platzieren.

In der Performance entwickelt sich innerhalb von 14 Minuten ein doppelter Diskurs von Licht und Klang. Das Licht wirkt als Ursprung der Rhythmen und Harmonien und die Gesten des Interpreten fungieren als "humanisierendes Element", mit dessen Hilfe bloße Klänge in Musik verwandelt werden.

Ed Osborn:

Language Master (the early years) 1998

Die Performance *Language Master* thematisiert die Möglichkeiten mit denen gesprochene und elektronische Sprachen vermischt und verändert werden können. Der Name leitet sich ab von einem Apparat zur Verarbeitung interner Sprachbefehle [arcane language instruction device], der als Herzstück der Performance fungiert. Der Apparat – eine Art analoger Sampler – nimmt Klangschnipsel von Karten auf, die mit Tonbandstreifen bedruckt sind, und gibt diese Aufnahmen wieder. Die Geschwindigkeit, mit der die Karten die Maschine durchlaufen, kann während ihres Durchlaufs verändert werden. So ergibt sich ein Gegenstück zu den Scratch-Techniken der Platten-DJs. Diese Manipulationen werden hörbar in der Konstellation von Pieps- und Zerrtönen die das restliche Klangmaterial überlagern. Die Klangquellen beziehen sich sowohl auf die Absorption von Wörtern einer Sprache durch eine andere, als auch auf die Entwicklung der Syntax von Klangaufnahmen von Marinetti bis zu Lucier. Digitalisiert wird das Ganze, indem das Material einen Klangprozessor mit konstant wechselnder Verzögerungsrate durchläuft. *Language Master* stellt eine Collage von Tonbändern dar, bei denen die Schnitt- und Klebestellen als solche hörbar bleiben.

Ron Kuivila

Impulsive Arcs (2000)

Der Klang eines Funkens ist in dem Sinne ungewöhnlich, als dass er "körperlos" ist. Er entsteht nicht dadurch, dass ein schwingendes Objekt Luftbewegungen auslöst, sondern durch ein buchstäbliches "Reißen" der Luft selbst. Dies führt zu einem Klang, der sich in alle Richtungen gleichmäßig ausbreitet und so für den Hörer eine unverwechselbare Präsenzqualität besitzt.

In dem Stück "Impulsive Arcs" wird mit Hilfe von Stahldrähten, die quer durch den Raum gespannt sind, eine Wand von Funken erzeugt. Zwischen den Drähten wird eine Spannung von 12000 Volt induziert, wodurch es an verschiedenen Orten zur Funkenbildung kommt, je nachdem wie die Drähte gerade schwingen.

Das resultierende Klangfeld wird durch Verfahren der Klangbearbeitung und -verräumlichung angereichert, um die erzeugten Raumpositionen und Klangfarben auf subtile Art und Weise zu verändern und zu erweitern.

berliner theorie

ain't that a shame! (2000)

In ihrem Projekt "berliner theorie" inszenierten die beiden Künstler Sam Auinger und Rupert Huber während ihres DAAD-Stipendiums 1997 in zwölf "hauskonzerten" die digitale Vernetzung von Realraum und Datenraum. Die live produzierte Musik wurde direkt in das Internet gespeist, wo sie während der Konzerte weltweit in Echtzeit mitverfolgt werden konnte. Zu den "hauskonzerten" wurden verschiedene künstlerische Kollaborateure geladen. Drei Jahre später greifen Sam Auinger und Rupert Huber ihr Projekt "berliner theorie" wieder auf; diesmal mit der zweistündigen Komposition *ain't that a shame!* im Festsaal der Sophiensäle und zeitgleich im elektronischen Raum. War die Verbindung von Live-Konzert und Echtzeitübertragung im Internet 1997 noch eine der wesentlichen Prämissen der "berliner theorie" ist das im Jahr 2000 bereits selbstverständlicher Bestandteil des Konzertes. Im Zentrum des Abends steht das Aufeinandertreffen beider Künstler im musikalischen Raum. Diesen werden sie sich über die Zeit immer wieder mit zwei der herausragendsten Musiker aus Österreich teilen: Wolfgang Mitterer (präpariertes Klavier) und Markus Binder (Schlagzeug und Stimme). *ain't that a shame!* - eine inszenierte Topographie des Klangs in einem wunderbaren Raum.

Pauline Oliveros

Red Shifts (2000), (UA)

für Posaune, vier Oszillatoren und Geräusche, Monique Buzzarté gewidmet

Relative Geschwindigkeitsänderungen von Sternen zu Beobachtern verursachen eine Rotverschiebung im Lichtspektrum. Erkennen lässt sie sich daran, dass einzelne Linien des Spektrums an das Ende mit den längeren Lichtwellen verschoben werden (innerhalb des sichtbaren Bereichs entspricht das den Rottönen). Die meisten der beobachteten Rotverschiebungen resultieren aus dem Dopplereffekt. Sie können laut Relativitätstheorie auch durch die Gravitationskraft von Sternen mit sehr großer Dichte entstehen.

<p>Trombone with mutes</p> <p>Enter the field created by the oscillators and noise when a color comes to mind.</p> <p>Each entrance a specific dynamic level.</p> <p>Each entrance tone moving in a slight subtle microtonal glide upward, or downward, or in slight subtle curves. Each entrance a color melody synchronized with breath .</p> <p>Each melody disappearing into space.</p>	<p>Posaune mit Dämpfer</p> <p>Trete ein in das von Oszillatoren und Geräuschen erzeugte Feld, wenn eine Farbe erscheint.</p> <p>Jeder Eintritt hat eine bestimmte Lautstärke.</p> <p>Bei jedem Eintritt eine leichte, subtile mikrotonale Tonbewegung in einem Auf- oder Abwärtsgleiten oder in leichten, subtilen Kurven. Bei jedem Eintritt eine mit dem Atem synchronisierte Farbmelodie.</p> <p>Jede Melodie im Raum entschwindend.</p>
---	---

<p>For example:</p> <p>Soft – Orange – Slight glide up</p> <p>Soft – Red – Slight curves up and down</p> <p>Softer – Lavender – Slighter glide down</p> <p>Louder – Pink – curvy more exaggerated</p> <p>Medium – Red – curvier faster</p> <p>Etc.</p> <p>Glides and curves may vary in speed though the atmosphere of the piece is meditative.</p> <p>White or pink noise is continually present without masking the oscillators.</p> <p>Four Oscillators</p> <p>Two oscillators start approximately two cents apart in tuning. Each oscillator in a different speaker moving very gradually in a gliding microtonal relationship each following or leading the other through unison without settling on any fixed relationship. The interval stays within a half step.</p> <p>Two oscillators one high frequency and one low frequency move very gradually towards a unison over a 15 to 20 minute period.</p> <p>The piece concludes when the unison occurs and noise fades out.</p> <p>© Copyright Deep Listening Publications 2000</p>	<p>Zum Beispiel:</p> <p>Leise – Orange – leichtes Aufwärtsgleiten</p> <p>Leise – Rot – leichte Auf- und Abwärtskurven</p> <p>Leiser – Lavendelblau – leichteres Abwärtsgleiten</p> <p>Lauter – Pink – ausgeprägtere Kurven</p> <p>Mittlere Lautstärke – Rot – schnellere Kurven</p> <p>Etc.</p> <p>Das Gleiten und Kurven darf von der Geschwindigkeit her variieren, obgleich die Atmosphäre des Stückes meditativ ist.</p> <p>Weißes oder rosa Rauschen ist durchgehend präsent, ohne die Oszillatoren zu überdecken.</p> <p>Vier Oszillatoren</p> <p>Zwei Oszillatoren beginnen ungefähr um zwei Cents auseinander gestimmt. Jeder Oszillator in einem anderen Lautsprecher, eine stete Bewegung in gleitendem mikrotonalen Bezug, einer folgt dem oder führt den anderen durch den Einklang, ohne dabei eine fixe Beziehung zu etablieren. Der Intervallabstand verbleibt innerhalb eines Halbtons.</p> <p>Zwei Oszillatoren, einer hoch- und einer niederfrequent, nähern sich innerhalb einer Periode von 15 bis 20 Minuten ganz allmählich dem Einklang an.</p> <p>Das Stück endet, wenn der Einklang erreicht ist und die Geräusche ausgeblendet werden.</p> <p>© Copyright Deep Listening Publications 2000</p>
---	--

Alvin Lucier

on the carpet of leaves illuminated by the moon

für Koto oder Cello und Oszillator

Eine einzelne Sinuswelle ist während der gesamten Dauer des Stückes hörbar. Auf einem Violoncello werden einzelne Töne gezupft, die zusammen mit der Sinuswelle Interferenzmuster bzw. ein hörbares Pulsieren (Schwebung) erzeugen. Dessen Frequenz ist vom Intervall zwischen den beiden Klangquellen abhängig; je größer das Intervall, desto schneller das Pulsieren. Beim Einklang ist kein Pulsieren wahrnehmbar. Bestimmt wird die Form dieses Interferenzmusters durch das Ausschwingungsverhalten der angezupften Saite.

Der Titel des Werkes entstammt der Novelle *"Wenn ein Reisender in einer Winternacht..."* von Italo Calvino. Das Kapitel *"auf dem mondbeschienenen Blätterteppich"* beginnt wie folgt: *"die Ginkoblätter fielen wie feiner Regen von den Zweigen und tupften den Rasen gelb. Ich lustwandelte mit Herm Okeda über den glatten Steinweg und sagte, ich würde gern die Sinneswahrnehmung jedes einzelnen Ginkoblattes von der Sinneswahrnehmung aller anderen trennen, frage mich aber, ob das wohl möglich sei. [...] Fällt ein einzelnes gelbes Blättchen vom Ginkobaum und sinkt auf den Rasen, so ist der Eindruck, den man bei seiner Betrachtung hat, der eines einzelnen gelben Blättchens. Fallen zwei Blättchen vom Baum, so folgt das Auge den Flug der beiden, wie sie einander umtanzen, bald näher, bald ferner, gleich zwei sich jagender Schmetterlinge, um schließlich auf dem Rasen zu landen, das eine hier, das andere dort. [...] Ich würde gern das Einzelbild eines jeden fallenden Blattes getrennt halten, unvermischt mit denen der anderen, um jedes Blatt einzeln in seinem luftigen Tanz zu verfolgen, bis es sich auf die Grashalme legt. [...] Ich begann, mein Augenmerk auf die Wahrnehmung der geringsten Sinneseindrücke im Moment ihres ersten Auftretens zu konzentrieren, wenn ihre Klarheit noch nicht verwoben ist in ein Bündel diffuser Impressionen."* - *On the carpet of leaves illuminated by the moon* wurde für Ryuko Mizutani und Michael Moser geschrieben.

Georg Friedrich Haas

"Einklang freier Wesen für zehn Instrumente"

"... aus freier Lust ... verbunden ..."

Die Komposition "Einklang freier Wesen" entstand 1994/5 für das Klangforum Wien anlässlich seines zehnjährigen Bestehens. 1996 wurde die Komposition gekürzt und völlig neu bearbeitet.

Der Begriff des "Solistenensembles" (als solches versteht sich das Klangforum Wien selbst) ist in dieser Komposition wörtlich genommen. Jede der zehn Einzelstimmen ist gleichzeitig ein Solostück, bzw. umgekehrt entsteht das Ensemblewerk als Vernetzung von zehn selbständigen und isoliert lebensfähigen Einzellinien. (Es sind auch kleinere "Unterensembles" gedacht: ein Duo für zwei Schlagzeuge, ein Trio für Viola, Violoncello und Kontrabass, ein Quartett für Bassflöte, Bassklarinette, zwei Schlagzeuge, Viola, Violoncello und Kontrabass.) Diese Fassungen für ein bis sieben Instrumente werden unter dem Titel "... aus freier Lust ... verbunden ..." (unter Zusatz der jeweiligen Besetzung) veröffentlicht. Die Stimmen sind - in ihrem Tonhöhenverlauf - durch eine indonesische harmonische Struktur (wobei in den Soloparts "Harmonie" primär als Zusammenwirken des jeweils nacheinander Erklingenden gedacht ist) verbunden. In formaler Hinsicht werden Zäsuren und Einheiten in jeder Stimme sowohl unabhängig von den anderen Instrumenten als auch simultan (quasi "solidarisch") gebildet.

Die Titel sind einem Ausschnitt aus Friedrich Hölderlins Roman "Hyperion" entnommen: "Ich

fühl' in mir ein Leben; das kein Gott geschaffen und kein Sterblicher gezeugt. Ich glaube, dass wir durch uns selber sind, und nur aus freier Lust so innig mit dem All verbunden.[...] Was wäre auch diese Welt, wenn sie nicht wär ein Einklang freier Wesen? Wenn nicht aus eigenem frohen Triebe die Lebendigen von Anbeginn in ihr zusammenwirkten in ein vollstimmig Leben, wie hölzern wäre sie, wie kalt?" (Hyperion, zweiter Band, zweites Buch, Kapitel XXVII. - Dieser Ausschnitt liegt auch, kombiniert mit anderen Hölderlintexten, dem Schlussbild meiner Kammeroper "Nacht" zugrunde. Es gibt jedoch keine direkte Beziehung zwischen der Oper und "Einklang freier Wesen".)

Pauline Oliveros:

Ear Rings: Inventionen 2000 (UA)

für Monique Buzzarté, Michael Groß, Michael Moser und Pauline Oliveros

1. Ring: Buzzarté und Groß
2. Ring: Groß und Moser
3. Ring: Moser und Oliveros
4. Ring: Oliveros und Buzzarté
5. Ring: Oliveros und Groß
6. Ring: Buzzarté und Moser
7. Ring: Buzzarté, Groß, Moser und Oliveros

Der Prozess verläuft folgendermaßen: Jedes mögliche Paar spielt zusammen. Für vier Spieler gibt es daher sechs Paare. Ein Ring ist eine ca. dreiminütige freie Improvisation. Wenn ein neuer Spieler einsteigt, entsteht ein ca. einminütiger Übergang in Form eines Trios, also eine Überlappung. In dieser Übergangsphase steigt ein Spieler allmählich aus, während gleichzeitig der hinzugekommene Spieler neues Material für das entstandene Paar einführt.

Jedes Paar sollte eine eigene Klangcharakteristik haben. Nachdem alle Paare gespielt haben, entwickelt sich eine Überleitung zum abschließenden Quartett. Hier bringt jeder Spieler sowohl altes Material aus den verschiedenen Teilen wie auch neues Material ein. Die Länge dieses abschließenden Teiles sollte mit der Länge der vorangegangenen Paare abgestimmt sein. Die Gesamtlänge des Stücks beträgt ca. 40-45 Minuten.

Tagung "Raumakustik / Auralisation /Raumklangsteuerung"

Samstag 1.7.00, 10-16 Uhr, Parochialkirche-Gemeindesaal

Chairman: Stephen Travis Pope

Mit Unterstützung durch das italienische Kulturinstitut

		Zeitlicher Ablauf:
10:00	Nicola Sani	New Development in the Italian EM Scene
10:30	Antonio Camurri	Interactive Spaces for Music and Dance Performance
11 :00	Nicola Bernardini	Sound space orchestration in 'Recordare'
11:30	Stephen T. Pope	The State of the Art in Sound Spatialisation
12:00	Jonty Harrison	The BEAST-System (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre)
13:00		Mittagspause
14:00	Lorenzo Seno (CRM-Roma)	The Perception of Acoustic Space in Live Performance and in the Composition Experience at CRM
14:30	Ludger Brümmer	Psychoakustische Wirkungen von Raumprojektion in der Vermittlung musikalisch kompositorischer Inhalte
15:00	Peter Krämer / Karlheinz Stegmaier (TU Berlin FB 01 / WaveTech)	Room acoustic Simulation and Auralisation with the CATT- Acoustic System
15:30	Hans Tutschku	Die IRCAM-Software 'Spatialisateur'

Notizen:

Nicola Sani: New Development in the Italian EM-Scene (Sani ist freischaffender Komponist)

Antonio Camurri: Interactive Spaces for Music and Dance Performance (DIST- Department Communication, Computer and System Science Univ. Genova). Hauptfokus ist auf der Bewegung und dem musikalischen Gestus im Raum sowie auf dem Entwurf interessanter Strategien zur Abbildung von Musik in Bewegung. Ein System namens "EyesWeb" wurde als Interface zu diesem Zweck entwickelt. Künstlerische Projekte, in dem dieses System zur Anwendung kam, werden vorgestellt. (<http://www.dist.unige.it>)

Nicola Bernardini: Sound space orchestration in *Recordare*

Stephen Travis Pope: The State of the Art in Sound Spatialisation. CREATE - Univ. of California @ Santa Barbara (UCSB); ab Juli 2000 als erster DAAD - Edgard-Varèse-Gastprofessor an der TU Berlin.

Jonty Harrison: The BEAST-System (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre). University of Birmingham <http://www.bham.ac.uk/music/ea-studios/BEAST>. Das BEAST-System dient als einheitliches Sound-Diffusion-System zur Vorführung elektroakustischer Musik. Es verwendet bis zu 40 Kanäle von Lautsprechern jeweils paarweise arrangiert. Es ermöglicht die Erzeugung beliebiger virtueller Schallquellen und damit die Gestaltung von räumlichen, dynamischen und dramatischen Aspekten für die Aufführung und Interpretation von elektroakustischer Musik

Hans Tutschku: Die IRCAM-Software "Spatialisateur". Das IRCAM in Paris ist eine der führenden europäischen Forschungs- und Produktionsstätte im Bereich Computermusik mit einer Reihe von eigenen Hard- und Softwareentwicklungen.

Lorenzo Seno: The Perception of Acoustic Space in Live Performance and in the Composition Experience at CRM. Raum wird als musikalischer (kompositorischer und aufführungstechnischer) Parameter begriffen. Die Klangdarstellung basiert auf der Idee von gezielter akustischer Reflexion. Beispiele (akustisch + Video) werden gezeigt, auch die ästhetischen Hintergründe; <http://www.crnl-music.org>

Ludger Brümmer: Psychoakustische Wirkungen von Raumprojektion in der Vermittlung musikalisch kompositorischer Inhalte

Peter Krämer / Karlheinz Stegmaier: Room acoustic Simulation and Auralisation with the CATT-Acoustic System (TU Berlin, FB 01 / Wave Tech). Das CATT-System dient zur wirklichkeitsgetreuen Simulation der akustischen Schallausbreitung in realen und virtuellen Räumen sowie zur Hörbarmachung (Auralisierung) der Akustik. Da eine Vielzahl von Schallquellen und "Empfängern" (Mikrofonen) verwendet werden kann, lässt sich das System in der raum- und psychoakustischen Forschung als Testumgebung benutzen, oder auch zum Abmischen und Verhallen von 5-Kanal-Surround-Ton oder anderen Mehrkanalverfahren.

invention 2 ● ● ●

**30.6. - 2.7. 8 akusmatische Konzerte in der Parochialkirche
mit dem BEAST-Akusmonium, Leitung: Jonty Harrison**

30.6. musica elettroacustica / solisti / kantores 99 (in Kooperation mit CEMAT)

20 Uhr musica elettroacustica, mit Luigi Ceccarelli & Nicola Sani (electronic)

Nicola Bernardini	Recordare (1999), 6:30
Elio Martusciello	a@traverso.it (1998), 8:36
Roberto Doati	a moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta (1998), 5:23 <i>mit dem Film "Ein Lichtspiel schwarz - weiß - grau" von Moholy Nagy, 1932</i>
Francesco Giomi	agnaby (1997), 9:59, Sheffield University Studio
Diego Minciacchi	mentre noi corravam la morta gora (1998), 9:44

21 Uhr solisti mit Luisa Castellani (Sopran), Cinzia Barbagelata (Violine), Ermanno Ottaviani (Trompete), Michele Tadini (electronics)

Michele Tadini	Notturna (1996), 11:00, AGON Studio Mailand für Trompete, Tonband und live-electronic
Francesco Boschetto	Trasumanar (1985), 11:17, EMS Stockholm für Violine und Tonband
Michele dall'Ongaro	Grimoire (), 12:00, AGON Mailand für Stimme, Violine, Tonband und live-electronic

22 Uhr mit kantores 99: Letizia Butterin, Silvia Anniballi, Patrizia Polia, Blazenko Juracic, Mauricio Verde; Leitung: Mauricio Verde; Alessandro Cipriani & Luigi Ceccarelli (electronic)

Alessandro Cipriani	aqua sapientiae (1996), EDISON Studio Rom für Stimme und Tonband
Ambrosianischer Gesang	angelus domini,
Gregorianischer Gesang	angelus domini, alleluia (pascha nostrum), exsultet
Luigi Ceccarelli	exsultet (1996), 18:00, EDISON Studio Rom
Gregorianischer Gesang	Audi Filia
Emanuele Pappalardo	Audi Filia (1996), 10:00 für 5 Stimmen und Tonband

1.7. Parochialkirche, BEAST Birmingham, Leitung Jonty Harrison

18 Uhr the icc-walk-through

20 Uhr

François Donato	Corps de compassion (2000), INA-GRM (UA) Auftrag Inventionen
Gilles Gobeil	Point de passage (1997), 11:44
David Prior	Love & Death (2000), TU Berlin (UA) Auftrag Inventionen
Denis Smalley	Empty vessels (1997), 12:00, INA-GRM
Ludger Brümmer	the gates of H. (1993), 18:03, CCRMA

22 Uhr

Jonty Harrison	Streams (1999), 16:11, BEAST
Hans Tutschku	Epexergasia - neun Bilder (2000), 12:00, IRCAM
Adrian Moore	Ethereality (2000), 15', Sheffield Uni (UA) Auftrag Inventionen
Mario Verandi	Evil fruits (2000), 10:30, TU Berlin (UA), Auftrag Inventionen
François Bayle	Si loin, si proche (1999), 22:00, INA-GRM

2.7. Parochialkirche mit dem BEAST Birmingham, Leitung Jonty Harrison Lange Nacht des Akusmoniums

19 Uhr

Olga Neuwirth	Pallas / Construction (1996) für drei Schlagzeuger und Live-Elektronik
	Permin III für Theremin, 3 Schlagzeuger und Live-Elektronik
	Schlagzeug: Robyn Schulkowsky, Ictus Ensemble (Miguel Bernat, Gerrit Nulens) Olga Neuwirth (Theremin), Peter Böhm (Live-Elektronik)

20 Uhr

Peter Batchelor	Reel (1997), 13:00, BEAST und Bangor-Uni
Pippa Murphy	Serpentina (1999), 7:50, BEAST
Robert Dow	Season of Mists (1996), 9:00, BEAST
Alastair Bannerman	In th'air or th'earth (1997), 12:00, BEAST
Antti Saario	Nausea (1999), 16:51, BEAST

21:30 Uhr

James Bentley	Bruit (1997/98), 10:00, BEAST
Elainie Lillios	Arturo (1998), 12:00, BEAST
Iain Armstrong	Set adrift in stolen moments (1999), 11:00, BEAST
Dugal McKinnon	Horizont im Ohr (1998), 10:00, BEAST
Jo Thomas	Dark Noise (1999), 10:00, City University London
Andrew Lewis	Ascent (1994), 10:00, Bangor University

Nicola Bernardini:**Recordare** (1999), 6'30

Im Juli 1995 erzählte mir mein Vater, er habe einige Verse über den Schock geschrieben, den die Situation in Bosnien in ihm ausgelöst habe. Er bat mich, sie zu vertonen. Die Aufgabe faszinierte mich aus mehreren Gründen. Der wohl wichtigste war der Drang, einem so furchtbaren Massakers nicht mit einer Haltung zu begegnen, die die Dinge vereinfacht und den Schmerz betäubt. Auch die musikalische Herausforderung war für mich enorm. Der Text erlaubte es mir nicht, meine übliche Kompositionstechnik anzuwenden; so musste ich neue Ansätze finden. „Recordare“ ist das Ergebnis einer mehrere Jahre währenden gedanklichen wie kompositorischen Arbeit. Jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, ist das Stück leider so aktuell wie noch nie: obwohl der Internationale Gerichtshof für Menschenrechte ihn schrecklicher Gräueltaten anklagt, ist Ratko Mladic immer noch auf freiem Fuß und nimmt aktiv am Kosovogeschehen teil.

Nicola Bernardini, Narni, August 1999

Elio Martusciello:**A@TRAVERSO.IT** (1998), 8'36, Privatstudio Autors

Übergang, Anregung, Körperlosigkeit, analoge und digitale Strukturen, der Klang als Ort des Virtuellen; Technologie, die Klänge abgibt und empfängt und ihrer Bedeutung beraubt. Zwischen Metamorphose und nahtlosem Übergang werden in diesem Werk körperlose Stimmen von Anrufbeantwortern, aus dem Radio, von CDs, Fernsehen, Kino und Internet eingefangen.

Roberto Doati:**A Moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta** (1998), 5'23

Elektroakustische Musik zu einem Film von Moholy-Nagy

„Die Realität unseres Jahrhunderts ist die Technologie Maschinen haben den Platz des transzendentalen Spiritualismus der Vergangenheit eingenommen. Vor einer Maschine sind alle gleich In der Technologie gibt es weder Tradition, noch Klassenbewusstsein: jeder kann Herr sein, aber auch Sklave.“

Im Film von Moholy-Nagy ist das „Lichtrequisit“ zu sehen. Es ist zur Hälfte Skulptur, zur Hälfte Maschine und besteht aus verchromtem Metall, Glas, Draht und Metallstangen. Moholy-Nagy war stets bemüht, Raum in seinem Verhältnis zur Zeit zu interpretieren. Die überwiegend langsamen, rotierenden Bewegungen, die er an der Skulptur vornimmt – ob nun real oder virtuell – werden stets in dem Bewusstsein durchgeführt, dass die Kinoleinwand flach ist, zweidimensional wie ein Gemälde, eine Fotografie. Zur Erzeugung virtueller Bewegungen greift er oft auf Bildbearbeitungstechniken zurück: Negativbilder, Überlagerungen mehrerer Aufnahmen, Beleuchtungen unterschiedlicher Art (manchmal blendend, so dass Schatten von Teilen der Figur auf einen weißen Hintergrund projiziert werden).

Auf der Grundlage seiner Experimente plante Moholy-Nagy 1931, die Bewegungen des „Lichtrequisits“ mit einer Musikpartitur zu synchronisieren. Welche Grundsätze er dabei angewandt haben könnte, kann man sich vorstellen, wenn man sich in Erinnerung ruft, was er einst einem Freund sagte, als er dessen Gesichtsumrisse auf einem Block skizzierte: „Ich

kann dein Profil spielen. Ich bin gespannt, wie deine Nase klingt." In einem seiner Filmexperimente nahm er Buchstaben in eine Titelmusik auf. Die Worte „schwarz“, „weiß“ und „grau“, die zu Beginn des Films auftauchen, werden von einem weiß gefilterten Geräusch mittlerer Frequenz und Bandbreite begleitet, die den Umriss ihrer einzelnen Buchstaben bilden.

Hinter meiner Musik steht die Idee, der Skulptur Klang zu verleihen. Aus diesem Grund

- ... wurde das Ausgangsmaterial von der Beschaffenheit der Skulptur bestimmt: Metall (eine gestreifte oder geriffelte Eisenplatte, ein schneidender synthetischer Ton wie der einer Stahlsäge, eine Waschmaschinentrommel) und Glas (geriffelte Scherben)
- ... geht die Bearbeitung aus der Lichttechnik Moholy-Nagys hervor: Filtern durch häufige Benutzung von Parametern der Filmfotogrammspektren
- ... spiegelt die Form des Werkes die Ereignisfolge des Films wieder
- ... habe ich versucht, die drei zweidimensionalen Ebenen des akustischen Raums darzustellen. Der Eindruck einer rotierenden Bewegung sollte eher durch das Klangmaterial als durch die eigentliche Bewegung vermittelt werden. Dabei habe ich teilweise stereophon auf die Raumverteilung zurückgegriffen.

Auf der Grundlage seiner Experimente plante Moholy-Nagy 1931, die Bewegungen des "Lichtrequisits" mit einer Musikpartitur zu synchronisieren. Welche Grundsätze er dabei anwandte können wir uns vorstellen, wenn wir uns daran erinnern, was er einst einem Freund sagte, als er dessen Gesichtsumrisse auf einem Block skizzierte: "Ich kann dein Profil spielen. Ich bin gespannt, wie deine Nase klingt." Eines seiner Filmexperimente war in der Tat die Aufnahme von Buchstaben in eine Titelmusik. Aus diesem Grund werden die Worte "schwarz", "weiß" und "grau", die zu Beginn des Films auftauchen, von einem weiß gefilterten Geräusch mittlerer Frequenz und Bandbreite begleitet, die den Umriss ihrer einzelnen Buchstaben bilden.

A Moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta ist Teil einer Serie von 12 elektroakustischen Werken mit dem Titel "Symphonie Diagonale" von den Komponisten Ceccarelli, Dapelo, Di Scipio, Giomi, Manca, Pachini, Pappalardo.

Francesco Giomi:

Agnaby (1997) für Tonband - 10'00

Produktion im Sheffield University Sound Studio

Agnaby ist ein kurzes elektroakustisches Drama, frei nach dem Roman *L'étranger* von Albert Camus. *Agnaby* ist eine mögliche Übertragung des arabischen Wortes für „Ausländer“ in lateinische Buchstaben. Dieses Werk stellt einen Versuch dar, mit der arabischen Sprache und Musik in Verbindung zu treten. Das Klangmaterial der Komposition basiert auf folgenden Quellen:

1. Klänge aus dem Arabischen
2. arabische Rezitationen von literarischen Stücken über das Leben in Arabien
3. Bruchstücke traditioneller arabischer Musik
4. Auszüge aus dem Text von Camus (ausgewählt von Daniel Arfib).

Der formale Aufbau des Werkes gliedert sich, wie auch der Roman, in zwei Teile: der erste spiegelt den Eindruck von akustisch-musikalischen Gegebenheiten wieder, die an einen

offenen und freien Raum mit dessen Geräuschen und dessen Klangwelt erinnern; der zweite bewegt sich in einer geschlossenen und engen Klangatmosphäre, die den Eindruck eines Gerichtssaals vermittelt.

Die Uraufführung von *Agnaby* fand im Dezember 1998 während des Festivals Spaziomusica in Cagliari statt.

Diego Minciocchi:

Mentre noi corravam la morte gora (1998), 9'44

(Dante, Divina Commedia, Inferno, VIII, 31), Parte Seconda - Emilio Villa

Das Projekt geht auf die Idee zurück, mit *Mentre noi corravam la morte gora* (der Titel ist einem Dante-Vers entnommen) ein Klangobjekt von spezifisch italienischer Bedeutung zu schaffen. Der Rückgriff auf die italienische Literatur erfolgt dabei in einer Weise, die den soziokulturellen Aspekt hervorhebt. Die menschliche Stimme bringt Gefühle sehr direkt zum Ausdruck, sie verbindet Worte, die aufgrund ihres eigenen Wertes ohne kulturbezogene Bedeutung verstanden werden können (wie instrumentale Ausdrucksweisen). Sie verbindet somit semantische Bedeutung mit phonetischem Ausdruck. Daher dominiert die menschliche Stimme in *Mentre noi corravam la morte gora* über anders erzeugte Klänge. (Diese Klänge habe ich selbst mit traditionellen Instrumenten aufgenommen oder meinem persönlichen Archiv mit Reiseaufnahmen und konkreten Klängen entnommen.)

Um den soziokulturellen Inhalt zu bewahren, habe ich Texte gewählt, die von konkreterer Bedeutung sind. Ich entschied mich für Ausschnitte aus Werken von drei italienischen Poeten unseres Jahrhunderts: Edoardo Cacciatore, Emilio Villa und Mario Lunetta. Sie sind alle drei nicht nur Dichter, sondern auch aktiv in anderen kulturellen Bereichen tätig. Cacciatore war Philosoph, Villa Bildhauer und Maler und Lunetta schrieb Novellen und Theaterstücke. Der zweite Teil des Werkes ist Emilio Villa gewidmet, der eine ganz besondere Stellung unter den moderneren italienischen Dichtern einnimmt. Er fertigte wichtige Übersetzungen aus dem Altgriechischen, dem Hebräischen und dem Sumerischen an. Seine eigene Dichtkunst wurde durch seine Kenntnisse alter und neuer Sprachen bereichert, und er schrieb nicht nur auf Italienisch, sondern auch auf Lateinisch, Portugiesisch, Französisch, Englisch und Altgriechisch. Aus seinen Texten wurden Bruchstücke verschiedener Länge verwendet (von ein paar Worten bis zu über einer Seite) und so angeordnet, dass der Weg dichterischer Tätigkeit in Bezug auf sein kulturelles und soziales Umfeld erkennbar wird. Bei den Textaufnahmen bevorzugte ich Dichter und Literaturexperten, Personen also, deren Beruf der kreative Umgang mit Worten ist. Hauptziel bei der elektronischen Bearbeitung von *Mentre noi corravam la morte gora* war, die Verständlichkeit der Worte, Wortbruchstücke, Sätze und ganzer Texte durch Überarbeiten, Überlagern und Mischen so weit wie möglich beizubehalten. Für jeden Abschnitt des Stücks wurde ein eigenes strukturelles Verfahren entworfen, das bei den jeweiligen Texten auf allen erforderlichen Bedeutungsebenen eine Übereinstimmung mit dem Originaltext gewährleisten sollte. Bei Emilio Villa ist das Geschriebene linear und orakelhaft. Die linguistische Absicht des Autors wird auf einer unteren Ebene durch Prozesse elementarer grammatikalischer Funktionen sowie durch den Einsatz etymologischer Anspielungen und translinguistischer Konstruktionen zum Ausdruck gebracht. Aus diesem Grund wählte ich für den letzten Text Gedichte auf Portugiesisch, Lateinisch und Italienisch – Sprachen, die also in enger Verbindung zueinander stehen.

Ich nahm Villas Texte auseinander und setzte sie wieder zusammen, wobei ich nur kleine Einheiten beibehielt und diese in einem akustischen Raum verteilte. Mit Villas Hilfe

entwickelte sich mein Wort- und Klangkonzept auf der Grundlage des sakralen und apostrophierenden Charakters der Texte.

Sämtliche Klangbearbeitungen wurden digital in meinem eigenen Studio durchgeführt. Zum Einsatz kam dabei die Studer Dyaxis Macintosh -based post-production workstation.

Michele Tadini:

Notturna (1996) 11', AGON Mailand
für Trompete, 8-Kanaltonband und Live Electronics
Auftrag von Milano Musica.

Luciana Pestalozza und Gabriele Cassone gewidmet.

Der Titel gibt eine Stimmung wieder, besser gesagt verschiedene Stimmungen. Das musikalische Material dieses Stückes basiert auf einer diffusen Erinnerung an Musikstücke, die über mehrere Nächte hinweg gehört wurden. Dabei handelt es sich keineswegs um ein Aneinanderreihen von Zitaten, sondern um eine freie Assoziation charakteristischer Gesten, die nach einem strengen Bearbeitungsschema in diesem Stück neu zusammengesetzt wurden. In *Notturna* wird eine Jazzphrase zunächst allmählich in ein Unisono überführt; dieses verwandelt sich anschließend wieder schrittweise in die Ausgangsphrase zurück. Während dieses Prozesses werden verschiedene Echoarten elektronisch entwickelt. Das geschieht durch die Bearbeitung von Fragmenten, die sich nach und nach von der Trompetenmelodielinie lösen. Die Klangbearbeitung, die teils mit Samples, teils mit Echtzeit-Aufnahmen arbeitet, befasst sich nicht nur mit dem Klang des akustischen Instruments, sondern dient auch dazu, die Trompete an die verschiedenen Orte der Erinnerung zu führen, auf die sich das Ausgangsmaterial bezieht.

Francesco Boschetto:

TRASUMANAR (1985), 11'17, EMS Stockholm
für Violine und Tonband

Diese Komposition ist dem Dichter, Autor, Kinostar und Maler Pier Paolo Pasolini gewidmet. Dabei ist sie nicht als „Erinnerung“ oder Ehrung an ihn gedacht. Sie entstand, weil ich in den letzten zwei Jahren seine Werke gelesen habe und in meiner Musik oft auf Literatur zurückgreife. Pasolini starb in einer Art Martyrium. Er wurde ermordet; die Szenerie – an der Peripherie von Rom, nahe dem Meer – hätte er selbst für einen seiner Filme erfunden haben können. Ein Film von Nanni Moretti hat mich an diesen Ort und an diesen Moment erinnert. Das Werk gliedert sich in vier kurze Momente. „Trasumanar“ ist ein Ausdruck, den Pasolini in einem Werk Dantes fand und als Titel für seine letzte Gedichtreihe benutzte: *Trasumanar e organizzar*. Das meint in etwa: die menschliche Dimension überwinden, ein spirituelles Objekt ergreifen und es mit der Materie in Kontakt bringen.

Michele Dall'Ongaro:

GRIMOIRE (1996), 12', AGON Mailand
für Stimme, Violine, Tonband, Live-Elektronik
Auftrag von Centro Armando Gentilucci

*Vich Klaf mai amtmalm Al bari Aab Nautron gotfano dech
chr min brin ana Mi spok ecan calo Hche aba Hzidims tapa
Cadnap fnum dadim Ub o cEv irfam Mar perakri carimari
chr Nikto chr Al ni-alog laramurni Kunda Non sixArDA
kAvdA okutomi nuffAn Klaatu re RaReèl brodro lèczabì o
hoon-yera mora-toorz Savara sihan blebos it neos Sssz
pranbifirz drxpbar grrp nocexiaalipnoditoc trrbacr Trada
cmaraik bus cakri misereces Changu Barada kgauudi
archom'aeidein or Bagahi laca achababé Karrelyos lamec
Bachalyas tauf charhe kiorh nokin dekie meni thenio sonio
kon kaahabé Lamaccahi.*

Grimoire ist eine 1996, im Auftrag des Centro Armando Gentilucci, Mailand entstandene Komposition, die im Computermusik-Zentrum "Agon" entwickelt wurde.

Der Titel bedeutet "Zauberbuch" oder "unlesbarer Text". Die ursprüngliche Idee war, einen Text zu verwenden, der keiner modernen Sprache angehört, um zu sehen, wie das Ergebnis der Arbeit mit einer fernen, fremden und eventuell toten Sprache aussieht (etwa wie das Latein des Aedipus für Strawinsky). Schließlich befand ich es für besser, einen vollkommen chaotischen Text zu benutzen, der - dem Anschein nach - nichts bedeutet. Dazu habe ich 25 Sätze (manchmal auch nur einzelne Worte oder Phoneme) aus künstlichen, imaginären, rituell-symbolischen oder Kindersprachen gewählt.

Beispiele dieser Quellen sind: "La Divina Commedia"; "Ultimatum alla terra", ein Film von Robert Wise aus dem Jahre 1951; das Geheimalphabet (das die Mädchen damals in der Schule sprachen und von dem die Jungen kein "Wo-bort ve-ber-sta-ban-de-ben"), das in diesem Fall jedoch auf ein javanisches Wort angewendet wurde; Baldaidalan, eine islamische Geheimsprache; ein Bruchstück von Consolo, eins von Balla, eins von Rabelais; ein Satz aus Käpt'n Nemo; ein Wort aus der Sprache der, von Kurt Vonnegut erfundenen, schwarzen Monopoden; ein Gedicht von Arp, von Appolinaire, Burroughs, Rutebeuf; eine künstliche Kosmossprache (die tatsächlich entwickelt wurde) mit dem Namen aVi und zahlreiche weitere Stücke.

Dann habe ich begonnen, die Wörter der verschiedenen Texte zu mischen und bin somit zum Titel "Grimoire" gekommen. Das Ergebnis ist also ein Text voller Worte ohne Bedeutung, oder besser gesagt: Worte deren (aufgrund der Quellen sehr dichte, strukturierte und vielseitige) Bedeutung nur ich kenne (da ich alleine den Entschlüsselungscode besitze). Der Aufbau des Textes (bestehend aus 90 Wörtern), gab auch die Form vor: nämlich die ausschließliche Benutzung einiger typisch magischer Zahlen:

- die 3 (Zahl der Dreifaltigkeit, aber auch die der berühmten Schweinchen; im Stück ist es die Anzahl der Stimm- und Geigeneinsätze, die wiederum in drei Abschnitte eingeteilt sind: Stimme, Geige, Geige + Stimme, unterschiedlich angeordnet);
- die 6 (das biblische Hexameron, Zahl der Schöpfung; für uns ist es die Zahl der Abschnitte, in die das Stück unterteilt ist und somit die Gesamtzahl der Momente, in denen entweder Stimme oder Geige alleine auftreten oder das Paar: Stimme + Geige);
- die 12 (Zahl der Raum-Zeit Unterteilung: das Produkt aus den 4 Himmelsrichtungen mit den drei Ebenen der Welt; hier: die Zahl der Abschnitte, in die das Stück gegliedert ist)

und schließlich die Verknüpfungen weiterer Parameter, die in der Praxis nachgeprüft werden können (wie z.B. die Verräumlichung).

Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani, Emanuele Pappalardo Gregorianischer Gesang und Elektroakustische Musik.

Dieses Projekt entstand zu Beginn des Jahres 1996 und gründet sich auf eine Zusammenarbeit zwischen der Kantores-Gruppe und den Komponisten Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani und Emanuele Pappalardo mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten zwischen der Musik der Antike und der Musik unserer Zeit zu finden, auf dessen Grundlage dann neue Kompositionen entstehen können. Mit dem Konzert wurde beabsichtigt, den alten gregorianischen Gesang mit den aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangenen elektroakustischen Kompositionen in einer einzigen Veranstaltung zu vereinen.

Eine zeitgenössische Komposition auf der Grundlage des gregorianischen Gesangs ist sicherlich eine Herausforderung. Es mag einfach sein, ihn wie etwas zu behandeln, das man einfach vorfindet, und nach Gutdünken verändern und überschreiten kann – es gibt genug geschichtliche Beispiele für verschiedenste Gebrauchsarten des gregorianischen Gesangs, die von der Polyphonie bis zur Harmonisierung des Gesangs reichen. Auch heute noch wird er in der Werbe-, wie in der Popwelt eingesetzt. Gleichzeitig ist der gregorianische Gesang jedoch nicht reduzierbar. Sein Körper besteht aus einer Substanz, die – sobald sie verändert wird – zusammenfällt und sich in etwas anderes verwandelt. Seine Identität ist so unglaublich zerbrechlich und gleichzeitig so stark, dass sich bei dem kleinsten Versuch der Veränderung die Substanz auflöst und entflieht. Der vorgefundene Gegenstand wird ohne diese Substanz somit zu einem anderen Gegenstand, der meist leer, oft aber auch nur etwas exotisch und mysteriös ist.

Die drei Komponisten versuchen, auf verschiedene Weise eine neue Balance mit den elektro-akustischen Technologien herzustellen, ohne dabei die Substanz des Körpers zu verlieren, die durch Wort und Gesang gleichzeitig den Boden berührt und nach oben blickt.

Giacomo Baroffio: Gregorianischer Gesang und Computermusik

Das Vorhaben, die liturgischen Melodien des gregorianischen Gesangs mit dem Computer zu bearbeiten, hat zu verschiedenen Reaktionen geführt. Ein direkt nach einer Aufführung geäußertes Kommentar hält das Experiment zwar für wertvoll und interessant, schränkt jedoch ein: „Hier im Konzertsaal ist das ja in Ordnung; aber für den Gottesdienst kommt so eine Musik nicht in Frage!“ Diese Bemerkung wirft zwei Überlegungen auf:

- a) Vom gregorianischen Gesang jeder erdenklichen Interpretationsschule hebt sich die Computerversion deutlich ab. Es handelt sich hier um eine vollkommene Neubearbeitung des Werkes, das durch „Klangstrahlen“, ständig wieder [durchscheint. Die Originalmusik verwandelt sich in puncto Melodik, Wortschärfung, Klangfarbe und Rhythmus in ein polychorales Geflecht, in dem sich – teils ungewöhnliche – Stimmen und Töne überschneiden. Dabei folgen extrem intensive Knotenpunkte aufeinander. Sie stellen die Quelle und den Höhepunkt starker melodischer und harmonischer Spannungen dar.
- b) Der gregorianische Gesang, wie man ihn während des Gottesdienstes, aber auch zu anderen Anlässen zu Gehör bekommt, ist das Ergebnis eines spirituellen und kulturellen Weges. Der Sänger pendelt unzählige Male hin und her: einerseits zwischen seiner gefühlsmäßigen Auffassung des liturgischen Textes und seinem rationalen Verständnis davon, andererseits zwischen der geschriebenen Melodie und dem, was diese in einem langsamen Aneignungs- und Neubildungsprozess in Herz und Verstand hervorruft.

Meiner Meinung nach ist kaum etwas in der Lage, diesen mühsamen kreativen Prozess so ausdrucksstark und bedeutungsvoll durchzuführen wie die Computerbearbeitung. Durch sie gewinnt der gregorianische Gesang in der Person des Sängers an Leben, bevor er überhaupt gesungen wird. Man ist viel zu sehr daran gewöhnt, den gregorianischen Gesang als einfache Melodie zu betrachten, die sich durch eine offensichtliche Notenfolge schlängelt. Alles scheint so leicht und natürlich! Und erwartet man dabei vom Sänger etwa keine lineare und stilgetreue Interpretation? Der Sänger des gregorianischen Gesangs weiß jedoch sehr gut, dass sich – wahrscheinlich weil es sich ursprünglich um ein Gebet handelte – hinter der nüchternen Linearität und dem Nebenfluss das Gestotter eines Menschen verbirgt, der zu Gott spricht, eine Stimme die im Halse erstickt, die schwingt, verschwindet und plötzlich lauter wird, um sofort eine neue Klangfarbe anzunehmen.

Paradoxerweise spiegelt der computerisierte gregorianische Gesang, der auf liturgische Melodien aufgebaut ist, deren innere Genesis wieder, die Mühen eines Gebetes, das sich nur langsam befreien kann, das nicht müde wird, ununterbrochen einen winzigen Melodieabschnitt zu wiederholen, solange, bis nur eine oder zwei Noten den gesamten Inhalt des Gebetes wiedergeben, und diesen dann im Glauben zu Gott oder im Vertrauen an die Menschen zu singen. Denn abgesehen von dessen Ursprung und privilegierter Bestimmung ist der gregorianische Gesang eine menschliche Sprache, die trotz allem eine Botschaft von Herz zu Herz und von Geist zu Geist übermittelt. Nur wenn Musik Gelegenheit zu spiritueller Erfahrung bietet und nicht nur eine oberflächliche und ästhetische Anregung darstellt, wird es möglich, in den Gottesdienst auch Computerkompositionen einzubringen. Ich denke dabei vor allem an besondere Momente spiritueller Versenkung, wie das „Silenzio“ nach dem Anhören des Wort Gottes und der Kommunion. Hier wird Computermusik, zusammen mit dem gregorianischem Gesang oder hervorgehend aus einer eigenen künstlerischen Erfahrung, wohl kaum auf „Konkurrenz“ stoßen.

François Donato

Corps de Compassion (2000), INA-GRM und TU Berlin, (UA), Auftrag Inventionen

Ich mag den Gedanken, der Klang könne die Inkarnation von etwas Immateriellerem sein. Vielleicht ist er tatsächlich die erste Stufe einer Materialisierung von Gefühlen oder spirituellen Energien – ihr Vektor, ihr Medium. Das Stück ist ganz bewusst von dieser Idee getragen. Es zieht daraus seine expressive und strukturelle Substanz.

Auf der anderen Seite mag ich den Gedanken nicht, in meinen Stücken Vorgehensweisen oder Prozesse anzuwenden. Die klanglichen Materialien stoßen daher in diesem Stück aufeinander, sie mischen und entwickeln sich in den Grenzen der Sehnsucht, die sie hervorrufen.

Ich gebe natürlich zu, dass damit das Stück nicht beschrieben ist. Aber das Hörerlebnis ist für mich ein zu intimes Phänomen als dass ich mir erlauben würde, ihm einen Weg aufzuerlegen, dem es zu folgen hätte.

Gute Reise...

Gilles Gobeil**Point de passage** (1997), 11'44, Produktion: Privatstudio

Das Stück *Point de Passage* ist eine Bearbeitung der *Time Machine* von H. G. Wells und wurde vom Canada Council for the Arts finanziell unterstützt. Die Komposition erhielt 1999 den Public Prize beim dritten CIMESP International Electroacoustic Music Contest in São Paulo (Brasilien).

David Prior**Love and Death** (2000), 14', TU Berlin (UA), Auftrag Inventionen

"Liebe und Tod" beschließt eine Serie von Stücken mit dem Titel "16 shadows", deren gemeinsames Thema die Beziehung zwischen dem Tod und dem Aufnahmemedium ist. Diese sehr persönliche Arbeit beruht auf einer Reihe von Tonband-Aufnahmen, die von meinen Eltern zu verschiedenen Momenten in meinem Leben gemacht worden sind. Ich verfolgte die Absicht, eine „Klangportrait“ meiner Mutter anzufertigen, wofür ich Aufnahmen aus den frühen 70er Jahren und drei Tage vor ihrem Tod verwendete.

Zwar kann man mit Hilfe dieser Bänder Trost finden, da sie verlorene Momente aufbewahren; doch symbolisieren sie nichtsdestoweniger den unausweichlichen „Tod“, der jedem Akt innewohnt, mit dem ein zeitlicher Moment in Form einer Aufnahme fixiert wird.

Während die kombinierten Systeme von BEAST und TU große dynamische Differenzierungen erlaubten, konzentrierte ich mich aufgrund des Ursprungs des Materials eher auf die metaphorische Verwendung des Klanges im Raum. Bei diesem Stück – meinem ersten Ausflug in die „Welt“ der mehrkanaligen Werke – war die spezifische Ortung der stark anekdotischen Klänge für die metaphorische Kontinuität von entscheidender Bedeutung.

Denis Smalley**Empty Vessels** (1997), 12', INA-GRM

Die leeren Behälter des Titels sind einige große Blumentöpfe aus Kreta und ein Olivenkrug aus der Türkei. Aufnahmen der Resonanzen in den Behältern stellten den Ausgangspunkt des Stückes dar. Da die Aufnahmen in meinem Garten (im Norden von London) gemacht wurden, fingen die Mikrophone in den Behältern auch die Klänge der Umgebung mit ein; Veränderungen im Timbre dieser Klänge ergaben sich aus den Filtereffekten der klingenden Behälter. Diese "natürlichen" Veränderungen wurden durch Computer-Nachbearbeitung des Ausgangsmaterials erweitert; sie verwiesen auf Bezüge zu sehr verschiedenen Typen von Resonanzklängen. Die Palette von "Gartenklängen" wurde ergänzt durch weitere Aufnahmen in der gleichen Umgebung, jedoch ohne die Filtereffekte der Behältnisse. Das Ergebnis gleicht einer Reise, bei der man dichteren und entspannteren Ereignissen, Texturen und Räumen begegnet, wie sie von den "empty vessels" angeregt wurden. "Empty Vessels" wurde vom Französischen Staat und dem INA-GRM in Auftrag gegeben und im Mai 1997 in Paris uraufgeführt.

Ludger Brümmer:**Gates of H.** (1993), 18'03, CCRMA

"The Gates of H." verwendet als Ausgangsmaterial das Sample eines Volksliedes, das durch einen bulgarischen Frauenchor interpretiert wird. Die Überlegung, ein bereits existierendes

Musikstück für eine neue Komposition heranzuziehen, geht davon aus, eine neue Struktur über das Ausgangsmaterial zu legen und damit eine Spannung zwischen der Originalstruktur des Stückes und der vom Algorithmus ausgehenden Struktur herzustellen. Es ist eine Mischung aus unterschiedlichen Zeitkonzepten, wobei der Zuhörer manchmal beide gleichzeitig versteht. Der Ausgangsklang hat dabei die Funktion eines dem Hörer eventuell bekannten Bezugspunktes, der über verschiedene Parameterkonstellationen des Algorithmus neu definiert wird.

Diese Technik ist der zeitlichen Collagetechnik im Medium Film vergleichbar, in der eine kontinuierliche zeitliche Struktur durch den Wechsel zwischen Handlungszeit und Vergangenheit/ Zukunft zu einer neuen Abfolge zusammengeführt wird. Der Wechsel zwischen den verschiedenen Zeitpositionen des Quellklanges in "The Gates of H." findet in den musikalischen Algorithmen in viel kleineren Zeiteinheiten als im Film statt. Dadurch gewinnt die Strukturierung der Zeit selbst einen eigenständigen Klangcharakter, der sich zwar in Abhängigkeit von dem Quellklang entwickelt, jedoch gleichzeitig eine selbständige Struktur erzeugt.

Zusätzlich zu der zeitlichen Neustrukturierung erzeugen die dynamischen Veränderungen (crescendo/ decrescendo), das Vorwärts oder Rückwärts Abspielen des Klanges und die Klangdauer, zusammen mit der Veränderung der Samplingrate eine Maskierung des Ausgangsklanges, wodurch das Profil einer Stimme manchmal klar und erkennbar bleibt, manchmal verschwommen erahnt werden kann, zumeist nicht identifizierbar ist. Derselbe Maskierungseffekt beeinflusst die harmonische Struktur des Stückes insofern, als sich der Charakter der harmonischen Sukzession des bulgarischen Volksliedes mit der Tonhöhenstruktur des Algorithmus überlagert. Als Resultat dieses Bearbeitungsprozesses entstehen Klangverläufe, in denen entweder das Klangprofil des Ausgangsklanges oder die Materialstruktur der algorithmischen Komponente dominiert.

Den verwendeten Algorithmen liegt eine zentrale Idee zugrunde: ein oder mehrere Werte (Variablen) nehmen in unterschiedlicher Geschwindigkeit zwischen zwei beweglichen Grenzbereichen zu oder ab. Der erste Klang zum Beispiel wurde so erzeugt, dass der Tonhöhenwert zwischen Anfang und Ende des Klanges auf und ab pendelt, der Zeitwert dagegen vorwärts und rückwärts.

"The Gates of H." wurde 1993 vollständig digital auf dem NeXT-Netz des Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) der Stanford University Kalifornien mit Hilfe von William Schottstaedt's Synthese-Sprache "Common Lisp Music", Rick Taube's Kompositions-Sprache "Common Music" sowie Paul Lanskie's Mixing-Programm "RT" generiert.

Jonty Harrison

Streams (1999), 16'11, BEAST

Ströme: Das Bild, das einem spontan in den Sinn kommt, ist das von Wasser - ungezügelt, aufgewühlt, dem Wind und dem Boden ausgeliefert, dem Meer entgegenfließend, das seinerseits ungezügelt und in beständiger Bewegung ist. Verdunstung, Wolkenbildung und Regen vollenden den Kreislauf, der sich unablässig erneuert ...

Ströme: Das Klangmaterial wurde an Stellen aufgenommen, wo Wasser, Erde und Luft (Flüssiges, Festes und Gasförmiges) aufeinander treffen: Fluss, Ufer, Regen. Hier entstehen Eigentümlichkeiten wie "Tröpfeln", "Blubbern", "Trommeln" (wie bei Trommeln? Mache dich

auf die Suche nach einem geheimnisvollen irischen Besucher!). Über allem das beständige Auf und Ab der Wellen, das ein Modell für die Struktur des gesamten Stückes geworden zu sein scheint.

Ströme: Datenströme, Bewusstseinsströme und - am wichtigsten - Wahrnehmungsströme, – die Fähigkeit, die oft auch disparaten Elemente miteinander zu verknüpfen und zu verstehen, zu hören, dass sie Teil einer Linie, eines "Gedankenstroms" sind und sich von anderen (möglicherweise koexistenten) parallelen oder kontrapunktischen Strömen unterscheiden. Das Medium des Mehrkanal-Tonbandes, das ich hier zum ersten Mal in einem reinen Tonbandstück verwende, ist bei diesen Strömungsprozessen hilfreich, unterstreicht aber auch die Beunruhigung unerbittlicher Bewegung...

Streams ist ein Auftragswerk des Festivals "Sonorities", das von der National Lottery und "Sonorities" finanziert wird.

Hans Tutschku

Epexergasia - Neun Bilder (2000), 12', IRCAM

4-kanalige elektroakustische Komposition. Auftrag des IMEB Bourges 2000

Epexergasia beschreibt das Verschwinden, das sich Auflösen menschlicher Stimme. Die Komposition gliedert sich in neun Abschnitte, die teilweise klar voneinander unterscheidbar sind und teilweise graduell ineinander übergehend. Das Ausgangsmaterial stammt von Gesangs- und Lautäußerungen verschiedener Kulturen und einigen griechischen Sprachfetzen.

Die neun Bilder sind kontrastierende Energieverhältnisse zwischen Stimm- und Zivilisationsklang einerseits und zwischen Auftauchen und Untergehen der Erkennbarkeit der menschlichen Stimme andererseits.

Adrian Moore

Ethereality (2000), 15', Sheffield Uni, (UA), Auftrag BEAST, unterstützt von Inventionen

Ethereality changiert zwischen der Alltagswelt von Klängen, Objekten, Beziehungen und einer etwas „philosophischeren“ Sphäre.

Im Titel *Ethereality* werden Worte verknüpft, die mich zum Nachdenken anregten: Äther / ätherisch / wirklich / Wirklichkeit. [*ether / ethereal / real / reality*] *Ethereality* ist als letztes Stück einer Trilogie konzipiert, die mit *Junky* und *Dreamarena* beginnt. In einem späteren Stadium meiner Arbeit bezog ich mich auch auf den von Mary Bellamy rezitierten Text *anyone lived in a pretty how town* von E.E. Cummings, in dem die Metaphern von *Ethereality* anklingen. *anyone lived in a pretty how town...* ist ein Gedicht, das es dem Leser nicht zuletzt erlaubt, sich in einer Abfolge kontinuierlicher Entwicklungen zu bewegen. Es gestaltet sich als zwiespältige Reise von Leben und Liebe zu Sex und Tod. „Jemand“ und „Keiner“ [von denen das Gedicht spricht,] sind beide gleichzeitig wirklich und fiktiv. Sie scheinen sich in einem ebenso sinnlosen wie unbemerkten Punkt zu treffen und verweisen auf unseren Alltagstrott, der uns Ereignisse verhüllt, die wir nach Kräften suchen sollten. Materialien, die den Bereichen „Natur“ und „Mensch“ entstammen oder synthetisch erzeugt wurden, vermischen sich unter Ausnutzung der Achtkanaltechnik zu einem vagen Ganzen.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um meine erste achtkanalige Komposition, so dass ich zunächst die einzelnen Implikationen, die sich bezüglich der

Verwendung von 8 Kanälen im Raum bei einer großen Anzahl von Lautsprechern ergeben, abwägen musste. Von besonderer Bedeutung war es dabei, die Perspektivität zu erhalten und gleichzeitig die Möglichkeiten zur Spatialisation zu nutzen. Obwohl ich seit 10 Jahren mit BEAST zusammenarbeite und das System auch nach Berlin gefahren habe, erschrak ich beim ersten Blick in die Parochialkirche, denn sie war groß und stellte uns vor einige Probleme in Bezug auf die Spatialisation des Klangs. Die effektivste Art des "Kampfes" gegen den Nachhall und das immense Raumvolumen war die Verwendung von mehreren Lautsprechern. Glücklicherweise war dies genau die Möglichkeit, die uns mit der Kombination von BEAST- und TU-System zur Verfügung stand. Dazu gehörten auch BEASTs Hochtöner, die über dem Publikum hingen. Das Lautsprecher-System der TU war von sehr hoher Qualität, aber eher auf den Punkt, also sehr kraftvoll, was die Lokalisierung der Klänge perfekt unterstützte.

Die Klanglandschaften von *Ethereality* wurden nur wegen ihres anekdotischen Wertes abstrahiert. Das permanente Eintauchen von Objekten in ein Meer von Hintergrundklängen erschwert ihre Lokalisierbarkeit und macht die Unterscheidung von Hinter- und Vordergrund zunehmend bedeutungslos.

Die Bewegung im Raum ist ein zentrales Moment meiner Arbeit, wobei mir auch wichtig ist, dass dies vom Hörer bemerkt wird. Während der Aufführung dieses Achtkanal-Werkes, ist es die Aufgabe des Diffusers, diesbezügliche Ausgleichungen für das Publikum zu bewirken, und bei diesem Stück sorgte ich insbesondere dafür, dass die Spurenbalance beständig gehalten wurde. Da es sich bei der Aufführung um die Premiere der Komposition handelte, gab es einige Aspekte, die mir mehr gefielen als andere. Der wunderschöne Raum und die gelungene Konfiguration des Systems brachten meine Musik (sowie auch den größten Teil des Festivals) dem Publikum in der bestmöglichen Form näher.

Mario Verandi

Evil Fruit (2000), 10'30, TU Berlin, (UA), Auftrag Inventionen

Für Aureliana

Die böse Frucht: Ihr Fleisch gleicht dem Erzeugnis einer vergiftenden Vorstellung, einer verführerischen und fast rituellen Melancholie.

Die böse Frucht: ihr Fleisch geht auf in der provokativen Vermischung des Objekts mit seinem magischen und künstlichen Doppel – ein bisschen wie das kannibalische Fressen des Geliebten.

Den obenstehenden Text habe ich frei aus Jean Baudrillards Buch *Cool Memories* adaptiert. Er verweist auf die Geisteshaltung, die mich bei der Komposition dieses Stücks geleitet hat. Dem Stück liegen in der Hauptsache Klänge traditioneller brasilianischer Schlaginstrumente zugrunde. Ich fertigte verschiedene Aufnahmen an von Instrumenten wie z.B. Berimbau, Bongos, Congas, kleinen Gongs, Glocken, Maracas und Guiros. Die Aufzeichnung dieser Klänge und der zugehörigen rhythmischen Sequenzen entstand in Zusammenarbeit mit dem brasilianischen Perkussionisten Parana Bomfim. Außerdem nahm ich Vokalimprovisationen des Perkussionisten auf, die meisten entstanden unter meiner Anleitung. Die Instrumente

wurden sowohl auf traditionelle wie auch auf nicht-traditionelle bzw. experimentelle Weise gespielt. Mein Ziel war es, ungewöhnliche Klangfarben und Gesten auszuprobieren, um meine Klangpalette zu erweitern. So konnte ich eine beträchtliche Menge verschiedener Klänge, Artikulationen und Gesten zu sammeln, die mein klangliches Arbeitsmaterial bildeten. Das Stück teilt sich in zwei große Abschnitte. Der erste Abschnitt beginnt mit wirbelnden Bongowirbeln, die ich zeitlich gedehnt bzw. gestaucht habe; er endet mit nachbearbeiteten Berimbau-Zupfklängen. Den zweiten Abschnitt eröffnet ein vokalmelodisches Motiv zu einem Kontrapunkt aus gezupften, schwingenden Berimbau-Klängen. Daraus entwickelt sich eine eher abstrakte Textur; zum Schluss kommt wieder das Motiv vom Anfang des zweiten Abschnitts. Die hauptsächlichen Faktoren der musikalischen Organisation waren Rhythmus und Klangfarbe; Baudrillards Text über Brasilien diente als Inspirationsquelle. Einige der Originalklänge wurden mit dem Computer bearbeitet, um ihr »magisches und künstliches Doppel« zu erhalten, » fast wie das kannibalische Fressen des Geliebten.«

François Bayle

la forme du temps est un cercle: Si loin, si proche (1999), 22:00, INA-GRM

UA am 8.1.2000 im Salle Olivier Messiaen des Maison de Radio France im Rahmen des 22. Cycle Acousmatique INA-GRM. Auftrag INA-GRM und Französischer Staat.

Si loin, si proche ... ist ein Teil der noch im Entstehen begriffenen Suite *La forme du temps est un cercle*, die für das DVD-Format vorgesehen ist. Die Luft der Zeit trägt den Schall und seinen Widerhall...

Ebenso wie zwei Tonarten die größte harmonische Distanz aufweisen, wenn sie um ein kleines Intervall gegeneinander verschoben sind, können auch extrem heterogene Klänge ganz leicht verschmelzen, wenn sie trotz einer großen Nähe doch unterascheidbar bleiben. Was für mich wie Musik anfängt zu singen, ist das Spiel von Assoziation und Dissoziation zwischen nahen Gestalten und fernen Bildern. Die unmittelbare Wahrnehmung fasst sie wie einen Geruch auf. Das Animalische des Hörens wittert hier eine Fährte und findet, zum Gedächtnis der Formen zurückkehrend, die vergrabenen Schemata und Sehnsüchte wieder. Die Vorstellung funktioniert also: Ich erkenne mich dort wieder! (... und was Sie betrifft, verehrter idealer Hörer, machen Sie es so, wie es Ihnen singt...).

Die Flügel der Zeit tragen den Widerhall des Schalls. Ebenso wie das Echo der Glocken über die Mauern der Innenhöfe (insbesondere diejenigen der Kirche Saint Séverin, von wo ich sie nun seit über 30 Jahren jeden Tag höre, mit den "Piafs" der Spatzen, die darauf kadenzierend antworten, als Zugabe)...

... so nah (kaum 15 Meter weit weg)... so fern (ich bin kein Vogel). Ebenso wie die Impulse, die ich den Panflöten verleihe, wie der Widerhall, dessen Ausdünnung ich steuere ...

Und wie die mikrotonalen Differenzen, die Verschmelzungen verschiedener Klangmaterialien, die Atemstöße, die Akzente der Linien. Die allmählichen Veränderungen, die Distanzen ...

Die Luft trägt die Flügel.

Die Zeit trägt den Puls.

Olga Neuwirth
"Pallas/Construction"

1913 veröffentlichte Paul Scheerbart "Lesabéndio", einen "Asteroiden-Roman". Er beschrieb futuristische Konstruktionen aus Stahl und Glas auf dem Asteroiden Pallas, in dessen Zentrum eine "Mittelpunktmusik" erzeugt wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen sich Architekten wie Bruno Taut von Scheerbarts Beschreibungen anregen, 1996 griff Olga Neuwirth die bizarren Bilder mit einer Komposition für drei Schlagzeuger und Live-Elektronik auf. "Pallas/Construction" nimmt die literarische Anregung dabei zunächst beim Wort: Die meisten Klänge werden durch Metall und Glas erzeugt, die Form ist blockartig konstruiert und zeigt weniger organisch ablaufende Gesten als die meisten Stücke zuvor.

Doch jede etwaige Assoziation von Sphärenklängen lässt sich nicht lange aufrechterhalten: Hinter den anfangs diffusen Geräuschflächen werden deutliche Fetzen steirischer Volksmusik vernehmbar, ohne jeden Zweifel Klänge von diesem Planeten. "Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel an Urbanität an, dass sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet", so beschwerte sich Immanuel Kant in seiner "Kritik der Urteilkraft" über Glocken und Gesang der Betschwester vom Nachbargrundstück. "Das Haus, in dem ich aufwuchs", erinnert sich Olga Neuwirth an ihre Kindheit in der Weststeiermark, "liegt etwas entfernt vom Marktplatz, an dem jeden Freitag im Juli/August bis heute ein kleines Volksmusikfest mit Umtrunk stattfindet. Das Faszinierende war nun, dass ein akustisches Phänomen, ein Klangweg, uns die Musik direkt in den Garten stellte. Ohne Entkommen lag trotz großer Entfernung von der Quelle das Haus direkt unter einer Volksmusikglocke."

In der kompositorischen Form von "Pallas/Construction" thematisieren die entstehenden Widersprüche zwischen quasifuturistischen und handfest-traditionellen Klängen Möglichkeiten des Erinnerns. Wiederholung und Variation, Verwandlung eines Ausgangsmaterials bis an die Grenzen der Kenntlichkeit, also beinahe thematische Verarbeitung im traditionellen musiktheoretischen Wortsinn, werden in Olga Neuwirths Komposition auch mit Hilfe live-elektronischer Klangumformungen realisiert. Zur bereits erwähnten "Erinnerung", der Einspielung von wenigen Takten Volksmusik, tritt eine zweite: Die ersten zehn Takte des Stücks - wiederzuerkennen an den schrappenden Geräuschen des Guiro - werden mit dem Computer aufgenommen. Diese beiden "Erinnerungen" kreisen fortan leise, mit unterschiedlichen Rotationsrichtungen und wechselnden Drehgeschwindigkeiten, durch im Raum verteilte Lautsprecher über dem Publikum. Irgendwann wird die Erinnerung verzerrt, die steirische Volksmusik klingt zunehmend, als käme sie von einer eiernden Schallplatte. Dazu treten schattenhafte Überlagerungen eines musikalischen "Kurzzeitgedächtnisses": Einzelne Aktionen der Schlagzeuger, etwa die virtuosen Vibraphon-Läufe, werden zunehmend live-elektronisch verzerrt, bewegen sich ruckartig durch die im Raum verteilten Lautsprecher. Überlagerung, Verräumlichung, Dehnung, Hall, Delay, Verzerrung und sonstige Verarbeitungsformen legen sich über das "Original", vielfältige Klänge machen einander die Realität streitig.

Bernhard Günther

Peter Batchelor**Reel** (1997), 13', Studio Uni Bangor & BEAST

Indem es hauptsächlich den irischen Dudelsack als Klangquelle benutzt, versucht dieses Stück etwas von der Energie und der Intensität einzufangen, die den traditionellen irischen "Reel" [einen lebhaften Volkstanz] auszeichnen. Diese Lebhaftigkeit ['upbeat' quality] wird in diesem Idiom nicht zuletzt durch den Auftakt erreicht (die Anakrusis ist für seine jambische rhythmische Struktur wesentlich). Die vorbereitende Geste, mit der das Stück eröffnet wird, entwickelt sich daher durchgehend zu einem wichtigen Merkmal. Insgesamt dominiert also eine positive Grundstimmung, wenn auch in der zweiten Hälfte des Stückes auf andere, melancholischere Genres der Volksmusik - insbesondere die "Air" und das "Lament" - Bezug genommen wird. In diesen Abschnitten kommen die Dudelsack-Klänge ihrer ursprünglichen Form am nächsten. Ansonsten wurden die Klänge stark bearbeitet und sind kaum wiedererkennbar. Dennoch bleibt die wesentliche Qualität des Instruments erhalten, ebenso seine Spielweise - v.a. das durchgängige Brummeln, mit dem das komplizierte Oberflächenmaterial unterlegt ist.

Reel wurde im Sommer 1997 an der University of Wales Bangor konzipiert und an der University of Birmingham fertiggestellt. Bei der 111 CIMESP 1999 in Sao Paulo erhielt es den zweiten Preis. Mein besonderer Dank geht an Keith Powell, der freundlicherweise das Klangmaterial lieferte und mir danach großzügig erlaubte, es völlig zu entstellen.

Pippa Murphy:**Serpentina** (1999), 7'50, BEAST

Serpentina basiert auf einer phonetischen Analyse des Gedichtes Serpentina des argentinischen Dichters Delmira Augustini. Abgesehen von Ebbe und Flut der Wellen ist das gesamte kompositorische Material aus der weiblichen Stimme gewonnen. Die unmerkliche bis extreme Klangbearbeitung der stimmlichen Klangquelle lassen eine sinnliche Klangumgebung für Delmiras Gedicht entstehen. In meinen Liebesträumen bin ich eine Schlange / Ich gleite dahin und winde mich wie ein Strom... Wenn das Fleisch ist, wovon ich träume, dann also ist mein Geist / der Körper einer langen, langen Schlange, / der für immer pulsiert.

Robert Dow:**Season of Mists** (1996), 9', BEAST

*Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.*

Goethe

Season of Mists setzt fort, was mit *When all is silent* (1995) begann: mein Interesse für den Gebrauch dramatischer Bilder in akusmatischer Musik. Das Stück wurde im Frühling 1996 komponiert, um eigens in einem Konzert mit „kinematischer“ akusmatischer Musik in „Edinburgh's Filmhouse“ aufgeführt zu werden; es behandelt Parallelen zwischen klanglichen und kinematischen Bildern. Diese Bilder bestehen weitgehend aus einer Aneinanderreihung von Nahaufnahmen „realer“ Situationen, die durch die resultierende Überwirklichkeit eine eigene Dynamik erzeugen. Der Konzertbesucher wird durch dieses Hörabenteuer mithilfe von Techniken geführt, die mit dem Film gewisse Analogien

aufweisen (Schnitt, Schwenk, Zoom, Überlagerung, auch der Einsatz von „Dialogen“); sie wecken Aufmerksamkeit, erzeugen Spannung, sorgen für deren Auflösung und vermögen so den Halb- und den Ganzschluss des Werkes herbeizuführen. Mit Dank an Jude Widdowson (Cello) und Jeremy Cull (Verpflügung). *Season of Mists* wurde teilweise durch die Scottish Arts Council Artists' Development Bursary unterstützt.

Alastair Bannerman:

In th'air or th'earth (1997), 12', BEAST

In diesem Stück wird die Interaktion zwischen drei unterschiedlichen Timbre-Bereichen thematisiert: charakteristisch für den ersten sind sprachliche Laute (der Text stammt aus dem Monolog des Caliban aus Shakespeares *Der Sturm*, soll aber gar nicht unmittelbar verständlich sein), der zweite Bereich führt in eine schimmernde, unwirklich-abstrakte Klangwelt, im dritten begegnet man einer trockenen, knisternden Textur (sie dominiert im mittleren Abschnitt). Es gibt ein anhaltendes Wechselspiel zwischen und innerhalb dieser Bereiche; jeder umspannt die Extreme vom unbestimmten „Geräusch“ bis hin zur konsonanten Harmonie. In einem beständigen Dialog vollziehen die Klangobjekte (spektrale) Übergänge zu neuen Bereichen. Dies erzeugt die strukturelle Dynamik [thrust] des Stückes. Im letzten Abschnitt werden die sich entwickelnden Texturen von einem langsamen Quasi-Choral sich verschiebender Harmonien unterlegt, die von der spektralen und zeitlichen Expansion eines einzelnen metallischen Klangs erzeugt werden. Ich möchte Lys Appleby und Selina Ross danken, die das stimmliche Material des Stückes beigesteuert haben.

Antti Saario

Nausea (1999), 16'51, BEAST

"When the carousel ride of time ends, O drown in Nausea to the dead sea of music ... "

James Bentley:

Bruit (1997/98), BEAST

"Bruit" ist das zweite einer Gruppe von Werken, die sich mit den verschiedenen Möglichkeiten von Geräuschen auseinandersetzen. Der Titel bedeutet, wörtlich aus dem Französischen übersetzt, "Geräusch", umfasst zudem aber eine altertümliche englische Wortbedeutung: "Verbreitung" (einer Nachricht); das lässt sich auch ausweiten auf "Verbreitung eines Klangs im Raum" oder "Entwicklung von Klang zu Klangkomplex". Das Stück erkundet den Gegensatz zwischen "Geräusch" (weißes Rauschen, rosa Rauschen, Geräusch mit einem energetischen Zentrum, Zischen) und "nicht-geräuschhaften" Klangquellen (metallische Objekte, Radio, Glas, Kunststoff). Durch elektronische Bearbeitung des nicht-geräuschhaften Materials wurde dieser Gegensatz verringert; die Gegenüberstellung beider Klangwelten verwischt sich allmählich, die Unterscheidung zwischen ihnen wird immer zweifelhafter. "Bruit" wurde in den elektroakustischen Musikstudios der University of Birmingham komponiert.

Elainie Lillios**Arturo** (1998), 12', BEAST

Arturo basiert auf einem Interview mit einem Tarot-Kartenleser [dieses Namens], der in Denton, Texas lebt. Arturo bittet den Besucher, ihn „die Fragen beantworten zu lassen, bevor sie gestellt wurden“ und behauptet, dass ihm das meistens auch gelingt. Nach Jahren als Hand- und Kartenleser ist Arturo mit vielen Menschen in Kontakt gekommen und hat einige Lektionen über das Leben gelernt. Das Musikstück spiegelt einige seiner Ansichten wider: über das Leben und über das Kartenwerfen, mit dem man seine zukünftigen Möglichkeiten enthüllen kann.

Iain Armstrong:**Set Adrift in Stolen Moments** (1999), 11', BEAST

Ein Fließen von Momenten in Zeit und Raum, meine Momente, geteilt. Wenn man mit unterschiedlichem konkreten Aufnahmемaterial arbeitet und dabei an den verschiedenen Stufen möglicher Manipulation interessiert ist, hängt das Vorankommen von Umständen ab, in denen musikalische Momente entstehen, sich in Stimmungen verwandeln und in Bewegungen münden. Eine Bewegung regt die nächste an, Ideen werden übertragen und weiterentwickelt, eine Form entsteht; die Momente und die Bewegungen vermischen sich. Während sich die verschiedenen Bewegungen dieses Stückes recht gut voneinander abheben, herrscht doch in jedem von ihnen der Eindruck von etwas Flüssigem, das Gefühl von Fließen vor und wird damit auf das Stück in seiner Gesamtheit übertragen. Der Hörer ist eingeladen, sich in diesem Werk treiben zu lassen durch eine Reihe von Momenten; von Räumen, Umgebungen, Erinnerungen, Gefühlen. Wie man einen Gedanken verfolgt, so wird die Anfangsidee des Werks entwickelt und erweitert. Der Hörer wird in surreale, quasi-natürliche Umgebungen gezogen, ehe er sich, nach einer scharfen Kehrtwende, in der kontrastierenden Klangwelt des gänzlich Abstrakten wiederfindet. Nach diesem Moment der Verwirrung, der Ungewissheit kehrt die Klarheit einer zielstrebigem Entwicklung wieder; während man durch die verbleibenden Momente treibt, wird auch die Anfangsidee wieder aufgegriffen, nun jedoch aus einer ganz anderen Perspektive.

Dugal McKinnon:**Horizont im Ohr** (1998), 10', BEAST

"Eine Landschaft erschiene, wann immer der Geist von einem besonderen Gegenstand [sensible matter] zu einem anderen getragen wird, doch behält er das Wahrnehmungsmuster [sensorial organisation] des ersten oder wenigstens eine Erinnerung daran bei. Für einen Menschen die Erde, vom Mond aus gesehen; für einen Farmer die Stadt. BEFREMDUNG [Estrangement] erschiene als notwendige Bedingung für Landschaft.

Jean-François Lyotard

"Horizont im Ohr" wurde in den Studios für Elektroakustische Musik der Universität von Birmingham komponiert.

Jo Thomas:

Dark Noise (1999), 10', City Uni London

Ich wurde für dieses Werk vom irischen Schriftsteller Samuel Becket inspiriert. Ich konzentrierte mich darauf, den Raum und das gesprochene Wort über ihre Beziehung zu einer immateriellen Präsenz zu bestimmen. Diese Arbeit ist die vierte einer Serie, in der fast ausschließlich die weibliche Stimme verwendet wurde. In diesem Stück gibt es jedoch keine Aufführende und keine direkte Erzählung. Die Stimme wird von dunklem, undefinierbarem Lärm verhüllt.

Andrew Lewis:

Ascent (1994), 10', Uni Bangor

Für Lydia

Obwohl das Stück ursprünglich eine abstrakte Konzeption aufwies, nahm die Arbeit daran eine unerwartete Wendung, als die Musik langsam aber unbeirrbar Züge der Landschaft um Snowdon annahm, in der sie entstand. Ausgelöst wurde dieser Prozess durch den Charakter der Anfangsklänge, die auch zuerst gestaltet wurden. Ihre kraftvoll ansteigenden und abfallenden Linien erinnern stark an Kontur und Massivität von Gebirgsformationen; die Langsamkeit, mit der sie sich entwickeln, hat etwas von der statischen Ausbreitung eines Blicks auf Berge, Himmel und offene See, - ein Blick, der auch das Studio von Bangor bestimmt. Beeindruckend an Gebirgslandschaften ist die Art, wie ihre statischen, fast unveränderbaren Formen in beständiger und drastischer Verwandlung zu sein scheinen, wenn sich die Position des Betrachters und damit die Perspektive verändert. In "Ascent" findet dieses Phänomen seine Parallele, indem die gleichen musikalischen Strukturen einer immer wieder neuen Betrachtung und Erkundung unterzogen werden. So ergibt sich ein Effekt, wie wenn man die gleiche Menge musikalischer Objekte aus verschiedenen Blickwinkeln oder in unterschiedlicher Beleuchtung betrachtet: zuerst aus der Distanz, als Panorama; dann, als ob man sich annähert und eine Klanglandschaft durchquert. Hinter jeder Wendung des musikalischen Verlaufs [discourse] liegt noch ein weiterer Blick auf das gleiche vertraute Material, eingerahmt vielleicht von ungewohnter Umgebung oder wahrgenommen unter einem neuen Bezug zum Vorangehenden. Wie bereits das früher entstandene "Scherzo" changiert auch "Ascent" zwischen verschiedenen musikalischen Ansätzen - vom abstrakten zum außermusikalischen [cinematic]: Erkundung von Textur und statischen Tonhöhenstrukturen als das eine Extrem; im mittleren Bereich die Erzeugung von Assoziationen an unregelmäßige Gesteinsformationen, an eine wellenförmige Topographie, an große geologische Massen; schließlich, als das andere Extrem, die Vergegenwärtigung von Ideen wie "die Elemente", "Fliegen" und "Eryri" (= Land der Adler: der walisische Name für die Gegend von Snowdon). "Ascent" wurde zwischen Februar und November 1994 im Studio für Elektro-akustische Musik der Universität von Wales Bangor komponiert. Es wurde vom BEAST für die Reihe "...rumors" in Auftrag gegeben, von den West Midlands Arts finanziell unterstützt und erhielt den Ersten Preis beim 24. Concours de Musique Electroacoustique in Bourges.

Akusmatische Konzerte / Aufsätze

Jonty Harrison:

BEAST @ Inventionen

Hans Tutschku:

Zur Interpretation mehrkanaliger elektroakustischer
Werke auf Lautsprecherorchestern – einige Gedanken
zu GRM-Acousmonium und BEAST

Jonty Harrison

BEAST @ *Inventionen*

Hintergrund

BEAST (*Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre*) war von Folkmar Hein für einen Auftritt beim Festival *Inventionen* im Sommer 2000 eingeladen worden. Der Auftritt wurde durch die Großzügigkeit des DAAD und durch die Unterstützung des British Council ermöglicht. Wir wurden sehr herzlich willkommen geheißen, und alle Mitglieder des BEAST-Teams kehrten mit schönen Erinnerungen an unseren Aufenthalt in Berlin heim.

Schon etwas früher im Jahr unternahm ich einen ersten Berlin-Besuch, um den Konzertraum – die wunderbare Parochialkirche – zu besichtigen und um das TU-Equipment anzuschauen, das zusätzlich zu unserer eigenen Anlage für das Konzert zur Verfügung stehen sollte. Das erwies sich in verschiedener Hinsicht als nützlich. Zunächst klärte sich bei Ansicht des Raumes meine Planung für die grundsätzliche Auslegung der Tonanlage, bestimmt im wesentlichen durch die Ausmaße der Parochialkirche und wie man sie angemessen und geeignet mit Klang füllen kann. Wir legen natürlich nie eine Anlage völlig abstrakt von vornherein aus – umfassende Feineinstellungen werden beim Testen von Anlage und Klangbild und während der anfänglichen Proben immer noch gemacht (soweit die Zeit es erlaubt) –, aber mein erster Besuch gab mir immerhin Gelegenheit, bestimmte Entscheidungen über die grundsätzliche Ausgestaltung der BEAST-Ausrüstung zu treffen und abzuschätzen, wie sich die zusätzlichen Verstärker und Lautsprecher aus dem Elektronischen Studio der TU einfügen würden.

BEAST – geschichtlicher Abriss und Grundprinzipien

BEAST wurde 1982 gegründet. Damals fing ich an, an der University of Birmingham Konzerte zu veranstalten, mit allem, was mir an Ausrüstung in die Finger kam – Tonbandgeräte, ein Mixer, Verstärker, Lautsprecher aus dem Studio für elektroakustische Musik, ergänzt um einige Verstärker und Lautsprecher aus meinem Bestand, einschließlich einiger separater Hochtöner. Ausgehend von diesen nicht eben vielversprechenden Anfängen ist die Anlage mittlerweile beträchtlich angewachsen, so dass unsere normale Konzerteinrichtung sogar in relativ kleinen Aufführungsräumen typischerweise aus 24-32 Lautsprechern besteht.

Ich halte es für wichtig zu verstehen, dass sich das Hauptinteresse von BEAST immer auf die Aufführung elektroakustischer Musik von Tonband (oder neuerdings auch von anderen Speichermedien) richtete, im Gegensatz zur gemischten oder live-elektronischen Musik (obwohl die Anlage durchaus flexibel genug ist, um auch diese Genres zu bedienen). Warum aber soll man Tonanlagen von 24-32 Lautsprechern für die Aufführung von (meistenteils) Stereo-Tonbandstücken einsetzen? Das ist eine komplizierte Angelegenheit und hat viele Missverständnisse über das Wesen der Kategorien »Aufführung« und »Interpretation« aufkommen lassen; es wurde sogar als bloße Zurschaustellung abqualifiziert.

Demgegenüber glaube ich, dass die Praxis der »Klangregie« – der (gewöhnlich manuellen) Regelung von relativen Lautstärken und räumlicher Ausgestaltung von »Tonbandstücken« in Echtzeit *während der Aufführung* – seinen Ursprung in der kompositorischen Praxis der *musique concrète* hat, wo die Manipulation der Klangmaterialien im Studio ein manueller, physischer Vorgang war. (Unser auditives Verständnis der bei der Formung musikalischer Äußerungen so wesentlichen ›Körperlichkeit‹ von Aufführungsgesten bleibt selbst dann noch intakt, wenn diese Gesten mit Hilfe der heute üblichen digitalen Surrogate vorgenommen

werden.) Die öffentliche Aufführung ist so eine Erweiterung der »Aufführung«, die während des Komponierens im Studio stattfand – eine Fortsetzung der Formung von *Klang* als lebender und sich in der *Zeit* entwickelnder Organismus. Dieselben körperlichen Gesten, die im Verlauf des Komponierens zur Ausformung des Materials verwendet wurden, kommen in der Aufführung erneut zum Einsatz, um nun diese Formung für die Wahrnehmung des Publikums zu verstärken und um die Artikulation des klanglichen Gewebes und der Struktur des Stücks weiter anzureichern. Das ist deshalb notwendig, weil die weniger geregelten akustischen Umgebungen größerer, öffentlicher Räume *angeregt* werden müssen, man muss sie korrigieren und auch gegen sie arbeiten, um den Hörern die klanglichen Verhältnisse innerhalb des Stücks *während der Aufführung* hörbar zu machen und um die kompositorische Integrität des Werks zu wahren. Die bei medial gespeicherter Musik als gegeben vorausgesetzte Wiederholbarkeit ist schlicht unmöglich, wenn die Stücke in unterschiedliche akustische Umgebungen versetzt werden.

Mithin kann diese Aufführungstradition bis zu Pierre Schaeffer und zur *musique concrète* zurückverfolgt werden. Dass dies immer noch relativ wenig bekannt ist und häufig missverstanden wird, halte ich für bedauerenswert. Unterstrichen wird dadurch die unglückliche Tatsache, dass die meiste zeitgenössische Musik (und sogar viele elektroakustische Musik!) kaum Notiz nimmt von dem, was Pierre Schaeffer den Komponisten schon vor mehr als fünfzig Jahren zugänglich gemacht hat, und dass sie statt dessen das traditionelle musikalische Paradigma fortschreibt, hauptsächlich auf Grundlage der vermeintlich »objektiven Wahrheit« der Partitur als einer Dokumentation des Denkens des Komponisten. Indem sie sich der Messung willfährig fügt, hat die Notation Generationen von Musikwissenschaftlern bemüßigt, uns weiszumachen, dass musikalischer Wert sich an architektonischen, quantitativen Kriterien bemisst, an Kriterien, die als Teil eines konzeptuellen Konstrukts, das dem Klang *vorangeht*, angesehen und auch als solches leicht aufgezeigt werden können, und nicht etwa an dem fluktuierenden und erratischen Fluss von Ereignissen, die sich in der Zeit entwickeln. In meinem eigenen Schaffen ziehe ich es demgegenüber vor, nach organischen, qualitativen Kriterien der musikalischen Konstruktion zu suchen, auf Grundlage der im Klang selbst aufzufindenden Wahrnehmungsrealitäten – und genau das ist die Grundlage der *musique concrète* und ihres Nachkommen, der akusmatischen Musik.

Akusmatisch?

Um zu einer Definition des Begriffs »akusmatisch« zu gelangen, müssen wir die Sache von der Geschichte und der Terminologie her anpacken. In unserem Fall wird diese Aufgabe durch Übersetzungsprobleme weiter kompliziert – nicht nur zwischen Sprachen, sondern auch zwischen kulturellen Verständnissen. Im englischsprachigen Bereich zum Beispiel wurde der Terminus *musique concrète* für gewöhnlich nur zur Bezeichnung von »realen« Klängen verwendet, via Mikrophon aufgezeichnet von akustischen Quellen – eine Definition, die einen bequemen historischen Gegensatz zur *elektronischen Musik* bietet, die kurz darauf in Köln entstand. Ich halte dies für eine zu einfache Unterscheidung, die sich nur auf die offensichtlichsten Oberflächenphänomene bezieht.

In der frankophonen Welt weitverbreitet ist das Verständnis dafür, dass eine weitere Dimension dessen, was an der *musique concrète* »konkret« sein soll, die *Arbeitsmethode* sei, und ausgehend davon das Verhältnis zwischen Komponist und Material: So wie beim Bildhauern oder Malen, wo der Künstler das fertige Produkt durch Manipulation der Materialien (Farbe, Holz, Stein) direkt auf oder in einem festen Medium herstellt, arbeitet der

Komponist in der *musique concrète* direkt mit dem Klang. Wie Francis Dhomont im Anschluss an Schaeffer betont, bewegt sich der musikalische Prozess mithin vom

»Konkreten (der puren Klangmaterie) hin zum Abstrakten (zu musikalischen Strukturen) – daher die Bezeichnung *musique concrète* – umgekehrt wie im instrumentalen Komponieren, wo man mit (abstrakten) Konzepten anfängt und bei der (konkreten) Aufführung endet.« [Dhomont 1995]

Das war effektiv eine Umkehrung des gesamten in der jüngeren Geschichte anzutreffenden Selbstverständnisses der Musik. Im Gegensatz dazu kann die *elektronische Musik* sehr wohl als Fortsetzung des traditionellen (in Dhomonts Worten »instrumentalen«) musikalischen Denkens gesehen werden. Der augenscheinliche Bedarf nach einer »objektiven Rechtfertigung« der musikalischen Äußerung, vermittelt der Analyse (also der Messung), ist eine der zentralen Überzeugungen der westlichen Kunstmusik (besonders im akademischen Bereich). Der modernistische Fahrplan des Serialismus (in dem die *elektronische Musik* verwurzelt war) beerbte diese Tradition und setzte die vorherrschende Sicht fort, wonach der »Text« der Partitur die wahre Repräsentation der Gedanken des Komponisten ist, fügt sie sich doch einer »zeitunabhängigen« Analyse der Abstände zwischen musikalischen Ereignissen: Tonhöhenintervallen, rhythmischen Dauern, Lautstärkestufen, fixierten (»instrumentalen«) Klangfarben und – manchmal – räumlichen Positionen.

Eine weitere unzulängliche und Verwirrung stiftende Übersetzung ist »Musik auf einem Speichermedium« [*music on a fixed medium*]. Im französischen Original [*musique de support*] ist die Fixiertheit eher implizit als explizit – und man muss immerhin betonen, dass selbst im Englischen das Medium fixiert ist und nicht die Musik. Das hybride Wort »elektroakustisch« (das EA in BEAST!) hat überhaupt keine reale Bedeutung und schafft deshalb bloß Verwirrung, anstatt die Gegensätze zu versöhnen! Der Begriff »Computermusik« hat gleichfalls sehr wenig zu sagen, beschreibt er doch das Werkzeug und nicht die Musik – er ist schwerlich hilfreicher als eine Bezeichnung wie »Klaviermusik«.

Das war nun ein ziemlich indirekter Weg zurück zum Terminus »akusmatische Musik«, die man mit bestimmten definierbaren Eigenschaften besetzen kann: Sie wird über Lautsprecher gehört; sie verfolgt ein akusmatisches Vorhaben (sie ist nicht bloßer Ersatz für einen anderen Hör-Modus); sie wurde auf einem Speichermedium komponiert, auf dem sie auch fortbesteht; die physische Schallquelle (falls es eine solche gibt) ist während des Anhörens nicht tatsächlich anwesend; Quelle, Wesen oder Herkunft des Klangs können unbekannt oder nicht erkennbar sein; die kompositorischen Kriterien gehen über das hinaus, was normalerweise als »musikalisch« angesehen wird (diese Kriterien können spektromorphologisch oder referentiell/aneddotisch oder beides zugleich sein).

Theorie und Praxis der Klangregie

Nachdem wir uns nun über die kompositorischen, historischen und ästhetischen Imperative einer Praxis der Klangregie im Kontext der akusmatischen Musik verständigt haben, sollten wir auch gewisse andere Faktoren in Betracht ziehen, die in den vergangenen fünfzig Jahren zur Definition der Klangregie beigetragen haben. So machte zum Beispiel der eingeschränkte Dynamikumfang des Magnettonbandes eine manuelle Erweiterung der dynamischen Konturen des Stückes im Verlauf der konzertanten Vorführung nötig. Selbstverständlich ist selbst eine solch einfache Manipulation eine Angelegenheit voller Gefahren, denn ein unangemessenes Nachziehen der Konturen kann das Stück zerstören. Öffentliche Räume verlangen zusätzlich nach einer analogen Vergrößerung der räumlichen Andeutungen auf dem Tonband, um zu verhindern, dass der Saal jedes räumliche Detail »verschluckt«.

Angesichts der Tatsache, dass bis jetzt die meiste elektroakustische Musik stereophon produziert wurde, sollten wir die Frage des Stereo-Raums genauer untersuchen.

Selbst bei einem guten Hi-Fi-System mit dem Hörer im ›Sweet Spot‹ ist die Stabilität des Stereobilds notorisch unbeständig – wenn man den Kopf dreht oder beugt, oder wenn man sich auch nur ein paar Zentimeter nach rechts oder links bewegt, ergeben sich alle möglichen unfreiwilligen Verschiebungen der Stereo-Abbildung. Wenn nun ein Stereo-Stück über ein einzelnes Lautsprecherpaar in einem großen Saal (der möglicherweise selbst eine bedeutende Nachhallzeit hat) abgespielt wird, wird die Abbildung noch instabiler und noch schwerer kontrollierbar als im häuslichen Bereich, und ganz sicher wird sie nicht für jeden Zuhörer gleich sein. An dem Ort, der der idealen Hörposition zu Hause entspricht, klingt alles verhältnismäßig gut, aber anderswo verhält es sich ganz anders. Hörer ganz links oder rechts außen im Publikum werden ein sehr unausgeglichenes Abbild erhalten; für jemanden in der ersten Reihe entsteht der Effekt, dass der Klang ›ein Loch in der Mitte‹ hat, während ein Hörer in der hintersten Reihe letztlich ein Monosignal zu hören bekommt! Außerdem wird ein Hörer im vorderen Teil des Publikums alles als ›nah‹ erfahren, während jemand im hinteren Teil des Saals es als ›fern‹ hört, und zwar einfach deshalb, weil diese Hörer sich *tatsächlich* in der entsprechen Entfernung zu den Lautsprechern befinden. Gestalt und Größe des Saals haben einen enormen Einfluss darauf, wie stark sich diese Effekte ausprägen; einer oder mehrere dieser Effekte werden jedoch an jedem öffentlichen Aufführungsort auftreten. Klangereignisse, die der Komponist im Bereich der stereophonen Bühne sorgfältig verortet hat, werden im Konzert einfach nicht ›erkennbar‹, sofern man nicht radikalere Maßnahmen ergreift.

Grundlagen des aktuellen BEAST-Systems

Nun also kommen wir zu den Anfängen einer solchen radikalen Lösung – zu dem, was bei BEAST die ›Haupt-Acht‹ genannt wird. Ich betrachte sie als das absolute Minimum für die Wiedergabe von Stereo-Tonbändern. Das eigentliche Stereo-Paar wird verengt, um die Abbildung wirklich in einem Brennpunkt zu bündeln (**Haupt**-Paar); dadurch wird das Loch in der Mitte vermieden, die Unmittelbarkeit verstärkt und ein Lautsprecher-›Solisten‹-Effekt erreicht. Hinzu kommt ein **Weit**-Paar, so dass dramatische Seitwärtsbewegungen für jeden wahrnehmbar sind. Weil unsere Ohren in Bezug auf jene Orientierung, die durch diesen frontale Bogen repräsentiert wird, am empfindlichsten auf klangfarbliche Unausgewogenheiten reagieren, sind diese vier Lautsprecher im BEAST-System von gleicher Bauart (ATC) und werden über passende Verstärker betrieben (jeweils etwa 500 Watt). Normalerweise werden sie etwa auf Ohrhöhe eingerichtet. Der Rest des Systems besteht aus verschiedenen Lautsprechern mit unterschiedlichen Klangeigenschaften (Tannoy, Volt, KEF, Urei), die von 500-, 250- oder 100-Watt-Verstärkern betrieben werden, in Abhängigkeit vom jeweiligen Lautsprecher und von seiner Funktion in der Anlage *in diesem speziellen Saal*. Für Entfernungseffekte (die auf dem ursprünglichen Stereo-Tonband durch sorgfältiges Ausbalancieren von Lautstärke und Hallcharakteristik dargestellt sind, und die in der tatsächlichen Akustik des Konzertsaals sehr wahrscheinlich untergingen) ist es sinnvoll, den Klang – entsprechend der Andeutung auf dem Tonband – *tatsächlich* von nah nach fern bewegen zu können – daher der Einsatz eines **Fern**-Paares, das den Saal in einem ziemlich großen Winkel überspannt, um das Stereo-Abbild auf eine Ebene *hinter* den Hauptlautsprechern zu projizieren. Eine solche versetzte Anordnung dämpft auch die Höhen, wodurch der Distanzeffekt verstärkt wird. Diese Lautsprecher stehen gewöhnlich auf Türmen, etwas mehr als zwei Meter über Ohrhöhe. Ein **Hinter**-Paar, gleichfalls über Ohrhöhe positioniert, hilft den Raum zu füllen und gibt ein Gefühl von Eingehülltsein in den Klang.

Was auf dem Tonband als kreisförmige Bewegung angedeutet ist, kann tatsächlich um den Raum herum geschickt werden, und die Einführung von Klängen im Rücken des Hörers kann nach wie vor einen erstaunlichen Effekt machen.

Neben die Haupt-Acht treten in einer solchen Anlage die als nächstwichtigste Zutat Bassboxen/Subwoofer hinzu (als aktive Subwoofer, so dass der ganze Output eines großen Verstärkers eingesetzt werden kann, um tiefe Frequenzen maximal effizient abzustrahlen) und Hochtöner, die oberhalb des Publikums angebracht werden, und zwar in bis zu zehn ›Sternen‹ von je sechs Einheiten mit fast zwei Metern Durchmesser und/oder in bis zu vier Ansammlungen von je drei Rundum-Strahlern, die gehängt oder an ausfahrbaren Ständern auf dem Boden montiert werden. Diese Lautsprecher können Frequenzen ab 1 kHz aufwärts abstrahlen, deshalb wird das Signal gefiltert, um sicherzustellen, dass sie nur ungefähr die oberste Oktave empfangen, so dass das räumliche Gesamt-Klangbild verstärkt und nicht etwa verunklart wird.

Darüber hinaus hängt die Anzahl und Aufstellung der Lautsprecher vornehmlich vom Konzertraum ab. In der Parochialkirche legte die Regelmäßigkeit des Bauwerks – im wesentlichen ein Kubus von 18 Metern Kantenlänge, mit einer halbkreisförmigen Konche an jeder der vier Seiten, und mit einer hölzernen Dachkonstruktion – den Einsatz eines ziemlich regelmäßigen Rundum-Aufbaus nahe (dem glücklicherweise eine gewisse Anzahl von mehrkanaligen Stücken im Konzertprogramm entsprach), mit einer stärkeren Gewichtung nach vorne für die Stereo-Stücke.

Weiterhin kamen einige BEAST-Spezialitäten zum Einsatz, wie **Sehr-Fern-Lautsprecher**, deren Schall von der Rückwand (vom Bühnenhintergrund) reflektiert wurde, **Bühnen-Zentral-Lautsprecher**, die nach außen weisen, um von den Seiten des Gebäudes zu reflektierten, **Rumms-Lautsprecher** (wiederum zentral platziert und nach außen gerichtet, aber ganz unten aufgestellt, für eine maximale *sforzando*-Wirkung bei kräftigen Artikulationen) und **Mixer-Lautsprecher** (direkt bei der Klangregie aufgestellt, um dem Eindruck entgegenzuwirken, dass der Klang hauptsächlich von der Peripherie des großen Hörraumes kommt), dazu Seitenfüller, um die vordere Reihe mit den hinteren Lautsprechern zu verbinden. Das Dach der Parochialkirche bot außerdem die Möglichkeit, den Effekt eines Klang-›Baldachins‹ herzustellen, indem vier Lautsprecher mehr oder weniger an den oberen Ecken des Haupt-Kubus des Gebäudes platziert wurden. Zur Installation dieser Lautsprecher und auch der zehn Hochtöner-Sterne mussten sich drei BEAST-Mitarbeiter mit Klettergurten von der Dachkonstruktion abseilen und die Lautsprecher in großer Höhe über dem Boden verkabeln! Wieder unten auf festem Boden kamen auch vier Altec-Boxen zum Einsatz, eine in jeder der vier Konchen und vom Publikum abgewandt, um weitere Distanzeffekte zu erzielen. Für die mehrkanaligen Stücke wurden die Meyer-Lautsprecher aus dem TU-Studio in einem regelmäßig kreisförmigen Aufbau um das Publikum herum aufgestellt.

Mixer-Konfiguration

In einer Tonanlage braucht jeder Lautsprecher oder jede Gruppe parallel gespielter Lautsprecher je einen separaten und von einem eigenen Regler kontrollierten Verstärkerzug. Bei kleinen Systemen kann das mittels der Gruppenregler erreicht werden, aber größere Anlagen brauchen direkte Ausgänge für jeden Kanal. Deshalb muss man das Stereosignal aufteilen und viele Links-Rechts-Leitungspaare in aufeinanderfolgende Eingangspaare speisen. Um zu einem derartigen Aufbau zu kommen, bei dem es sich ja eigentlich um einen umgekehrten Mixer (mit wenigen Eingangs- und vielen Ausgangssignalen) handelt, wurde von BEAST eine elegante Lösung entwickelt, die ohne Neuverkabelung zwischen den einzelnen Stücken auskommt. Man verwendet eine Schaltmatrix, durch die mehrere Stereo-

Eingangssignale auf beliebigen Stereo-Outputs geleitet (und abgemischt) werden können. Das ›DACS 3-D‹ ist als 24-auf-30-Mischpult ausgelegt und ermöglicht eine einfache Vorkonfiguration für multiple Stereo-Quellen, Mehrkanal-Manipulation und Mikrophon- bzw. Live-Elektronik-Abmischung mit zusätzlichen Mixern. Auf jedem Kanal kann ein externer EQ eingeschliffen werden, und die Ausgangssignale laufen über einen Multipin-Stecker und ein symmetrisches Multicore-Kabel zu den (entfernt aufgestellten) Verstärker-Racks, die insgesamt etwa 8 kW Leistung geben. In der Parochialkirche verwendeten wir bis zu 40 Kanäle; das kreisförmig aufgestellte achtkanalige Meyer-System wurde über einen zweiten Mixer geregelt. Live-Klänge wurden einfach von den Live-Pulten in die BEAST/TU-Anlage gespeist. So hatten die Komponisten und Interpreten bei allen Konzerten eine große Auswahl an Lautsprechern zur Verfügung und konnten aus der großen angebotenen Bandbreite von Lautsprechern und Positionen jede beliebige Art von Klangbild (frontal, rundum; direkt, diffus; getrennt, vermischt) herstellen.

Schlussbemerkung

Aus dem Feedback, das ich während unseres Berlin-Aufenthalts bekam, und aus den schriftlichen Kommentaren, die mich seitdem erreichten, lässt sich schließen, dass der Besuch von BEAST in der Parochialkirche enthusiastisch begrüßt wurde. Ein großes Publikum kam in den Genuss der Flexibilität der kombinierten BEAST/TU-Anlage, die Leistung und Raffinesse, Klang-Immersion und feine Klarheit zu einem Hörerlebnis höchster Qualität verband.

Literatur

François Bayle, *Musique acousmatique, propositions, positions*, Paris, 1993.

Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, London, 1971.

Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris, 1983.

Francis Dhomont, Rappels acousmatiques/Acoustic Update, in: *Contact! 8* (2), Montréal, 1995.

Jonty Harrison, Space and the BEAST Concert Diffusion System, in: Francis Dhomont (Hg.), *L'espace du son*, Sonderausgabe von *Lien*, Ohain, 1988.

Jonty Harrison, Sound, space, sculpture: some thoughts on the 'what', 'how' and 'why' of sound diffusion, in: *Journal of Electroacoustic Music*, London, 1998; überarbeitete Fassung in: *Organised Sound*, 3 (2), Cambridge, 1998.

Jonty Harrison, Imaginary Space – Spaces in the Imagination, Leitreferat bei der Australasian Computer Music Conference, Wellington, NZ, 1999.

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, 1966.

Denis Smalley, Spatial Experience in Electroacoustic Music, in: Francis Dhomont (Hg.), *L'espace du son*, Sonderausgabe von *Lien*, Ohain, 1991.

Denis Smalley, Spectromorphology and Structuring Processes, 1981, überarb. 1986, in Simon Emmerson (Hg.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, 1986.

Denis Smalley, Spectromorphology: explaining sound-shapes, in: *Organised Sound*, 2(2), Cambridge, 1997.

Annette Vande Gorne (Hg.), *Vous avez dit acousmatique?*, Ohain, 1991.

Trevor Wishart, *Audible Design*, York, 1994.

Trevor Wishart, *On Sonic Art*, York, 1985; London/Amsterdam, 1996.

Karl-Heinz Wörner (übers. v. Bill Hopkins), *Stockhausen: Life and Work*, London, 1973 (erweiterte englische Fassung von ders.: *Karlheinz Stockhausen: Werk und Wollen 1950-62*, Rodenkirchen, 1963).

Übersetzung: Frank Gertich

Hans Tutschku

Zur Interpretation mehrkanaliger elektroakustischer Werke auf Lautsprecherorchestern – einige Gedanken zu GRM-Acoustionum und BEAST

Das Festival *Inventionen* hat 2000 zum wiederholten Male ein Lautsprecherorchester in die Parochialkirche Berlin eingeladen. 1996 war es das Acoustionum der GRM Paris, diesmal das BEAST von Jonty Harrison aus Birmingham. In beiden Fällen wurden die Lautsprechersysteme durch eine Anzahl von Meyer-Lautsprechern aus dem TU-Studio ergänzt. Offizielle Begründung der Mischung der Systeme: die Meyer-Lautsprecher sind für die Wiedergabe der mehrkanaligen Werke vorgesehen. Es ist genau dieser Punkt, der mich zum Schreiben einiger Zeilen veranlasst.

Historisch sind die Lautsprecherorchester als Wiedergabesysteme von Stereowerken entstanden. Das umfangreichste Instrument, auf dem ich zahlreiche Werke interpretieren konnte, ist das Acoustionum der GRM. In der ersten Hälfte der 70er Jahre durch François Bayle konzipiert, gruppiert es unterschiedlichste Typen von Lautsprechern zu einer imposanten räumlichen Aufstellung.

Der Ausdruck ›Orchester‹ ist nicht nur wegen der räumlichen Aufstellung, sondern vielmehr auch wegen der unterschiedlichen Register und Qualitäten der einzelnen Instrumente zutreffend. Jedoch ist die Aufstellung beim GRM-Acoustionum nicht fixiert. Sie variiert von Mal zu Mal und selbst im Olivier-Messiaen-Saal in Paris, wo die regelmäßige Konzertserie der GRM stattfindet, wird jedes Mal wieder die Aufstellung variiert und neu experimentiert. Die zahllosen Konzerte innerhalb von 30 Jahren haben genau belegbare Vor- und Nachteile bestimmter Aufstellungen zu Tage gebracht – doch was ist daran objektiv?

Jeder Komponist hat seine Idealvorstellungen vom Klang eigener Werke. Ist es das Klangbild des Studios, in dem das Stück entstand, oder ist es ein imaginäres, nicht erreichbares Klangbild? Ist es von einem bestimmten technischen Standard, wie z.B. von der Qualität von Bandmaschinen, Studioteknik, Lautsprechern geprägt? Ändert es sich mit dem Wandel seiner Ästhetik? Ist es ein symmetrisches oder absichtlich unsymmetrisches Klangbild? (Letzteres ergibt einige Vorteile, da die Symmetrie doch nur für einen kleinen Teil des Publikums, der zentral platziert ist, zutrifft.) Genauso variantenreich, wie die Auffassungen über Klangqualität sein können, sind auch jene über die besten ›Kompositionen‹ einer Lautsprecheraufstellung.

Sicher hat für viele Komponisten die konkrete Arbeit am Klangobjekt, sein ständiges Überprüfen, Verfeinern und Annähern an die eigene Vorstellung, sowie die scheinbar hundertprozentige Reproduzierbarkeit desselben die Möglichkeit einer Interpretation nach und nach ausgeschlossen. Schon der Schritt, eine Stereokomposition auf einem Lautsprecherorchester wiederzugeben, dessen Einzelpaare nicht immer dem eigenen Klanggeschmack entsprechen und wo es darum gehen muss, günstige Kombinationen zu finden, wird als Hürde zur Interpretation empfunden. Dies gilt um so mehr, da es für den Einsteiger eine ganze Menge an technischen Dingen zu integrieren gibt, die ihn eventuell von einer wirklichen Interpretation eher abhalten. Was nötig wäre: eine Ausbildung für Klangregie und Interpretation elektroakustischer Musik. Mehrfache Workshops und die Teilnahme am internationalen Wettbewerb für Interpretation dieser Musik in Brüssel im Oktober 2000 haben dieses Defizit ganz deutlich gezeigt. Ich bin davon überzeugt, dass wir jetzt an einen Punkt kommen, wo Komponisten die Wiedergabe ihrer Werke in die Hände von spezialisierten Interpreten geben sollten. Spezialisiert nicht nur in der Technik, sondern vor allem in der Interpretation.

Doch was ist Interpretation elektroakustischer Werke? Die Diskussionen um dieses Thema finden schon allein innerhalb von Paris zwei völlig unvereinbare Standpunkte: IRCAM und GRM. Am IRCAM macht man erst sehr zaghafte Schritte in Richtung einer Interpretation von aufgezeichneten Klängen. Meistens werden während der Probe Lautstärkeniveaus gefunden, die während des Konzertes exakt wiedergegeben werden (kaum einer eventuellen Akustikänderung Rechnung tragend – und schon gar nicht die Möglichkeit einschließend, die Stimmung im Saal oder das Gefühl eines Interpreten zuzurechnen). Im GRM scheint dies das Gegenteil. Dort ist es absolut keine Grundsatzfrage – eher ein praktisches Problem. Man braucht Zeit, um das System kennenzulernen. Die verschiedenen Klangcharaktere und Richtcharakteristiken der Lautsprecher müssen entdeckt werden. Der Interpret muss sich ebenfalls mit der jeweiligen Saalakustik vertraut machen und die Klänge der Komposition dementsprechend auf die Lautsprechergruppen verteilen. Es geht bei der Interpretation also nicht in erster Linie um eine Verräumlichung der Musik und um die Erfindung von Bewegungen. Die vorhandenen Klangräume der Komposition werden in den reellen Raum übertragen, ihre dynamischen und räumlichen Wechsel an die Dimensionen des Saales anpasst und die kompositorischen Gesten und Kontraste unterstrichen. Es geht um ein ›Vergrößern‹ der kompositorischen Struktur.

Dies ist lediglich möglich, wenn der Interpret die Komposition auswendig kennt. Dies ist eine Kritik an (renommierten) Festivals, wo die Interpreten oft aus Mangel an Probenzeit die Werke während des Konzertes zum ersten Mal hören – welche Art von Interpretation ist dann noch möglich? Sie versuchen irgendwie dem Stück hinterher zu rennen und irgend etwas zu machen, das so klingt als ob. Für die Hörer stellt sich ein sehr unbefriedigendes Erlebnis ein, das die Anwendung des Lautsprecherorchesters selbst vollkommen in Frage stellt. Zurück nach Berlin, wo dies zum Glück nicht der Fall war.

Das BEAST ist ein kleineres System als das GRM-Acousmonium. Man könnte es also eher mit einem Kammerorchester vergleichen. Es gibt zwei markante Unterschiede: die Aufstellung der Lautsprecher beim BEAST ist festgelegt. Sie haben bestimmte Rollen (und Namen). Daraus ergibt sich ein praktischer Vorteil: man findet auf dem Mischpult immer wieder die gleichen Zuordnungen. Der Vergleich mit einem Instrument liegt also etwas näher als beim GRM-Acousmonium, wo – der Lautsprecheraufstellung folgend – auch die Kanalzuordnungen auf dem Mischpult jedes Mal neu sind. Der zweite Unterschied ist in der Qualität der Lautsprecher zu finden. Das BEAST ist meiner Ansicht nach ausgewogener im Gesamtklang als das GRM-Acousmonium. Es hat nicht die Klangkraft des Pariser Systems, ist aber für Feinheiten und subtile Arbeit am Klang besser geeignet. Man erreicht diese Qualitäten auch mit dem GRM-Acousmonium, aber erst nach wesentlich längerer Probenzeit. Aber auch das BEAST ist für die Wiedergabe von Stereowerken konzipiert. Was passiert nun, wenn man mehrkanalige Werke über solch ein System abspielt?

Der fundamentale Unterschied zwischen stereophonen und mehrkanaligen Werken ist die Virtualität oder Realität der dritten Dimension. Selbstverständlich kann man auch mit zwei Lautsprechern einen Klangeindruck von Tiefe schaffen (also über die links-rechts-Beschränkung hinausgehen). Aber der reelle Qualitätssprung von Raumbehandlung geschieht beim Wechsel zu vier komponierten Quellen. Es ist an diesem Punkt, wo die Konzeption des zu komponierenden Raumes sich radikal verändert. Werden dann weitere Lautsprecher hinzugenommen, sechs, acht, sechzehn etc., ist mit Sicherheit eine homogenere, variantenreichere Abbildung des Raumes möglich, aber der konzeptuelle Unterschied ist nicht so enorm wie der Sprung von zwei auf vier. Ich spreche hier natürlich

von der Komposition einer bestimmten Anzahl von Quellen und nicht von der Wiedergabe von Stereowerken auf mehreren Lautsprechern.

Komponiert man also diese dritte Dimension im Studio, können Bewegungen im Gesamtraum eine strukturelle, emotionale, narrative etc. Funktion bekommen, die der Komponist genauso wiedergeben wissen will. Hinten und vorn ist eventuell nicht mehr vertauschbar; es wird wichtig, dass alle Hörer das Werk in dieser Konfiguration erleben. Die genaue Aufstellung der Lautsprecher wird vorgedacht und bereitet bei der Realisierung von Konzerten oft Kopfzerbrechen; vor allem wenn es darum geht, von einem sehr spezifischen Konzept zu einem anderen zu wechseln, ohne das ganze System umzuräumen.

Aber es kommt noch ein anderer Gesichtspunkt hinzu, der die Wiedergabe mehrkanaliger Werke in Lautsprecherorchestern für viele schwierig macht: die mehrkanaligen Kompositionen sind fast alle für ein homogenes Ensemble von Lautsprechern komponiert. Bewegt sich der Klang von einem zum anderen, möchte man während dieses Wechsels keine Klangveränderung. Selbige tritt aber auf, wenn man den Klang innerhalb des BEAST oder GRM-Acoustioniums von einem zum anderen Lautsprecher bewegt. Insofern ist eine Kombination von einem homogenen Kreis aus 8 Meyer-Lautsprechern und den Systemen aus Paris bzw. Birmingham ein sehr guter Kompromiss. Er lässt die Möglichkeit, beiden ästhetischen Richtungen ein adäquates Instrument zur Verfügung zu stellen, und sogar mehr: dem BEAST gab es ein wenig mehr Kraft für energiereiche Passagen, ohne die filigranen Möglichkeiten zu überschatten.

Die letzten Zeilen sollen meine ganz persönliche Weise beschreiben, wie ich mit diesem ›kombinierten System‹ umgegangen bin, da es meinen eigenen Vorlieben für ein mehrkanaliges Lautsprechersystem bisher am nächsten kam. Schon im April 2000 konnte ich auf dem ungefähr gleich großen Motus-Acoustionium in Paris ein Konzert mit mehrkanaligen Werken realisieren. Für selbiges, wie auch für das Konzert in der Parochialkirche entschied ich mich, vierkanalige Abmischungen wiederzugeben (auch wenn die Originale achtkanalig waren). Die vierkanalige Version enthält immer noch einen Großteil des reell komponierten mehrkanaligen Raumes, benötigt aber nur 4 gleichwertige Lautsprecher zu ihrer Abbildung.

Somit ist die erste Phase der Probenarbeit die Suche nach Vierergruppen, die jeweils ein mögliches akustisches Bild, ein möglicher akustischer Blick auf das Werk sein könnten. Im Anschluss ist es dann die Suche nach deren Kombinationen und Übergängen. Anstatt, wie bei einer Stereoquelle, das zweikanalige Bild in den Raum zu übertragen, arbeite ich mit einem vierkanaligen Klangraum. Doch es gibt kein ideales Klangbild. (Das Studio, in dem das Werk entstand, ist nur eine Klangmöglichkeit – und noch dazu eine relativ begrenzte.)

Mein Suchen gilt Blickwinkeln, Einsichten in das Werk, die im Moment des Konzertes den komponierten, fixierten Klangraum des Tonbands nutzen. Er ist gegeben, strukturiert aber nicht die dogmatische, einzige Möglichkeit der Reproduktion. Die Wiedergabe auf den Meyer-Lautsprechern ergibt eine neutrale, exakte Abbildung des Bandes; die Nutzung der Klangvielfalt und der räumlichen Auffächerung des BEAST-Systems eröffnet reiche Interpretationsmöglichkeiten, die über die Bandfassung hinaus gehen und sich an den realen Raum und seine Akustik anpassen können.

Und in dieser Hinsicht war für mich die Kombination beider Philosophien – Klangvariabilität mit einer Vielzahl von Lautsprechern und homogener Lautsprecherkreis – ein sehr inspirierendes Instrument, das meiner Spiellust entgegenkam und viele Möglichkeiten öffnete, die weder das eine noch das andere System allein gehabt hätten.

Auftragswerke der Inventionen 2000 / Katalog mit Doppel-CD
die Werkkommentare befinden sich in den jeweiligen Konzerteilen

CD 1

Auftragswerke / Commissioned Acousmatic Works

François Donato	Corps de Compassion	15:42	INA-GRM & TU Berlin
Adrian Moore	Ethereality	14:55	Sheffield-University
David Prior	Love and Death	13:14	TU Berlin
Mario Verandi	Evil Fruit	10:25	TU Berlin
Alvin Lucier	On the carpet of leaves illuminated by the moon (Live-Aufnahme 22.6.2000 Sophiensæle)	12:14	
Ron Kuivila	Impulsive arcs	6:54	(Aufnahme Wien 6.11.01)

CD 2

Klanginstallationen / Soundinstallations; Aufnahmen in den Räumen der Installationen

Martin Riches /

Tom Johnson	Percussion	3:18	
José Antonio Orts	Composición Infinita	5:44	
Ed Osborn	Recoil	4:23	
Ron Kuivila	Engel in Erdton	6:44	
Christina Kubisch	Tafelmusik 2000	7:20	
Wolfgang Mitterer	zeit vergeht	29:21	

Inventionen 2000

© © 2001 DAAD, Autoren

ed. RZ Parallele 10012 & 10013

Vertrieb: www.edition-rz.de

GEMA / DDD / LC 08864

Biographien der Künstler

Iain Armstrong

Geboren 1975 in Kirkcaldy, Fife in Schottland. Sein Studium (Violine und elektroakustische Komposition) schloss er 1998 an der Royal Scottish Academy of Music and Drama ab. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit akusmatischer Musik, zur Zeit arbeitet er in den Electroacoustic Music Studios der University of Birmingham bei Jonty Harrison. Zu seinen Werken zählen Stücke für Tonband, sowie interdisziplinäre Projekte mit bildenden Künstlern, die bereits in verschiedenen Orten Großbritanniens aufgeführt wurden.

Sam Auinger

Geboren 1956 in Linz. Intensive Beschäftigung mit Fragen der Komposition, Computermusik, des Sound-Designs und der Psychoakustik; Arbeiten für Film, TV, Radio und Theater; Ausstellungen und Festivals in Europa und den USA. Seit 1989 häufige Zusammenarbeit mit Bruce Odland bei Sound-Installationen (u.a. 1993 Sound-Design für Peter Sellars *Die Perser*). Anlässlich eines gemeinsamen Stipendiums des Berliner Künstlerprogramms des DAAD gründete Sam Auinger 1997 mit Rupert Huber die Medienband "berliner theorie".

Alastair Bannerman

Alastair Bannerman kam 1995 nach Birmingham, um mit seiner Dissertation in Komposition zu beginnen. Im August 1996 erhielt er ein Stipendium von der Dartington Summer School, welches es ihm ermöglichte, an einem Kompositionskurs bei Jonathan Harvey teilzunehmen, dessen Ensemble Bannermans Komposition interpretierte. Sein erstes elektroakustisches Stück *In th'air or th'earth* erhielt Auszeichnungen beim Hungarian EAR competition (1997) und beim Prix Noroit (1998).

Cinzia Barbagelata

Cinzia Barbagelata studierte Violine am Konservatorium in Mailand, sowie am Mozarteum in Salzburg. Neben dem klassischen Repertoire hat sie sich auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisiert und arbeitet mit verschiedenen Zentren für elektroakustische Musik zusammen. Sie brachte bedeutende Kompositionen für Solo-Violine von Scelsi, Fedele u.a. zur Uraufführung und machte zahlreiche Platten- und Rundfunkproduktionen. Cinzia Barbagelata wurde zu namhaften Festivals in Italien und im Ausland eingeladen (Europa, Israel, Amerika, Australien) und leitete Meisterkurse und Seminare an diversen Universitäten. Derzeit unterrichtet sie Violine am Konservatorium "G. Verdi" in Mailand .

Peter Batchelor

Peter Batchelor ist Komponist und Klangkünstler und arbeitet zur Zeit an der University of Birmingham, wo er Komposition bei Jonty Harrison studiert. Seine Werke bekamen zahlreiche Anerkennungen (z.B. Bourges 1997/98, CIMESP 1997/99) und wurden in Lateinamerika, Nordamerika und Europa aufgeführt.

François Bayle

François Bayle geboren 1932 in Tamatave (= Toamasina, Madagaskar); arbeitet als Komponist. Er schließt sich 1958-60 der GRM an, 1952 Bekanntschaft mit Pierre Schaeffer; studierte bei Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen. 1966-97 Leitung der GRM. Seitdem arbeitet Bayle in seinem eigenen Studio, dessen Name Magison gleichzeitig sein Label bezeichnet, unter dem eine Vielzahl seiner Stücke erschienen sind. Bayle konzentriert sich in seinem Schaffen ganz auf „akusmatische“ Musik. (ein von ihm propagierter Begriff). Auf kompositorischem, theoretischem wie organisatorischem Gebiet trägt er entscheidend zur Entwicklung dieser Musikrichtung bei. Ihm ist die Konzeption des Acousmonium (1974) zu verdanken (einer Art Lautsprecherorchester). 1992 gründete er die Acousmathèque, die einen Umfang von über 2000 seit 1948 entstandenen Werken aufweist. Mithilfe einer neuartigen Grammatik bzw. Arithmetik versucht Bayle seine musikalische Sprache zu erweitern und zwischen Denken und Ausdrücken eine Logik zu etablieren, die er selbst „Bio-Logik“ nennt. Die Titel seiner Werke bringen die Ideen zum Ausdruck, welche die klanglichen Bilder wie Metaphern übersetzen.

Von seinen zahlreichen Preisen seien erwähnt: 1978 Grand Prix des Compositeurs SACEM, 1981 Grand Prix National du Disque, 1989 Prix Ars Electronica (Linz), 1996 Grand Prix de la Musique de la Ville de Paris, 1997 Hommage du CIME de Sao Paulo, 1999 Grand Prix de l'Académie Charles Cros in honorem für den CD-Gesamtkatalog (Cycle Bayle, vol. 1-13).

BEAST (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre)

Das BEAST wurde 1982 von Jonty Harrison gegründet und zeichnet sich durch seinen hohen Standard bei der Aufführung von elektroakustischer Musik aus. Mit seinem umfassenden und einzigartigen „Sound Diffusion System“ erhielt BEAST besonders bei der International Computer Music Conference (ICMC) in Glasgow 1990 internationale Anerkennung. Das System wurde sowohl allein als auch zusammen mit Musikern aus aller Welt bei vielen Veranstaltungen in verschiedenen Teilen Europas vorgestellt und ist weltweit als das beste seiner Art bekannt. Von den zahlreichen Festivals und Konzerten seien nur einige genannt: Edinburgh und Huddersfield Festivals, Multimediale 2 in Karlsruhe, Royal Dutch Conservatory (Den Haag), Adrian Boult Hall (Birmingham), Henry Wood Hall (Glasgow). Das System verwendet bis zu 30 Lautsprecherkanäle, die separat verstärkt werden und in Paaren arrangiert sind, wobei jedes Paar Charakteristika besitzt, die auf bestimmte Raumpositionen oder -funktionen abgestimmt sind. Darunter gibt es sowohl spezialangefertigte „Bäume“ aus Hochtonlautsprechern, die über dem Publikum hängen, als auch besondere Subwoofer.

Der Interpret des BEAST-Systems stellt an einem Spezialmonitorpult sämtliche Lautsprecherpegel individuell; er kann damit unendlich viele Klangbilder erzeugen und gestaltet den räumlichen, dynamischen und dramatischen Ausdruck der Musik in der jeweiligen Konzertsituation, um die Intentionen des Komponisten zu verwirklichen. In das BEAST-System ebenfalls integriert sind zahlreiche Geräte für die Klangverstärkung und -umformung. Die Zuspieldung kann sowohl digital als auch analog erfolgen.

Das BEAST, das seinen Sitz momentan am Department of Music an der University of Birmingham hat, arbeitet – sowohl künstlerisch als auch administrativ – eng mit der Birmingham Contemporary Music Group zusammen. Die Komponisten, die an den elektroakustischen Musikstudios der University of Birmingham arbeiten, bzw. gearbeitet haben, erhielten internationale Preise und Kompositionsaufträge von führenden Studios und

Interpreten. Ihre jeweils individuellen ästhetischen Ausdrucksformen sind durch das gemeinsame Bestreben verbunden, das unerschöpfliche Potential der Elektroakustik zu erkunden und es den Ohren des Publikums nahezubringen.

1999/2000 arbeiten folgende Komponisten am BEAST: Jonty Harrison, Mario Verandi, David Prior, Dugal McKinnon, Antti Saario, Iain Armstrong, James Bentley, Peter Batchelor, Richard Whitelaw, Simon Scardanelli, Pippa Murphy, Derek Thompson, Jamie Bullock, Kevin Busby, Alastair Bannerman, Simon Hall, Paul Dibley, Andreas Mniestris, Hans Tutschku, Michael Pounds, Steven Naylor.

James Bentley

geboren 1973, studierte Komposition bei James Dillon und Mike Vaughan und besuchte Kompositionskurse in Darmstadt, Apeldoorn sowie am IRCAM. Er realisiert am BEAST Kompositionen und Aufführungen und nimmt regelmäßig an den dortigen Konzert- und Unterrichtsaktivitäten teil; außerdem lehrt er u.a. elektroakustische Musik am Konservatorium von Birmingham, assistiert an der dortigen Universität die Kompositionskurse und leitete mit dem "Thallein Ensemble" und dem "New Music Ensemble" zwei ebenfalls in Birmingham ansässige Klangkörper. Seine kompositorischen Aktivitäten umfassen sowohl den Bereich instrumentaler als auch den elektroakustischer Musik und sind Bestandteil seiner Dissertation, die gegenwärtig an der Universität von Birmingham bei Jonty Harrison entsteht. Aufgeführt wurden seine Werke vom BEAST, vom Ensemble für Neue Musik (Freiburg) und von Charles Mutter (London).

Nicola Bernardini

Nicola Bernardini wurde 1956 in Rom geboren und studierte am Berkeley College of Music in Boston. Er komponierte Werke für traditionelle Instrumente, sowie elektroakustische und Computermusik. Als Interpret und technischer Assistent arbeitete Nicola Bernardini mit verschiedenen Komponisten und Ensembles zusammen (Giorgio Battistelli, Aldo Clementi, Alvin Curran, Kronos Quartet, u.a.). Er veröffentlichte mehrere Essays und Artikel zu verschiedenen musikalischen und technischen Themen. Nicola Bernardini unterrichtet elektroakustische Musik am "C. Pollini" Konservatorium Padua.

Miguel Bernat

Geboren 1966 in Valencia (Spanien), musikalische Ausbildung an den Konservatorien von Valencia, Madrid, Brüssel und Rotterdam. Als Interpret für neue Musik hat Miguel Bernat mit zahlreichen Komponisten zusammengearbeitet und damit zur Verbreitung und Entwicklung des zeitgenössischen Repertoires für Schlagzeug beigetragen. Als Solo-Schlagzeuger, im Ensemble und als Lehrer für Meisterkurse ist er regelmäßig zu den renommiertesten internationalen Festivals für neue Musik eingeladen.

Er spielte sowohl beim Orquesta Ciutat de Barcelona und beim Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, als auch in Ensembles für zeitgenössische Musik, wie z.B. Ictus, Ictus Piano Percussion Quartet, Trio Allures und Duo Contemporain. Zu seinen Auszeichnungen gehören der "Premio Extraordinario Fin de Carrera" des Konservatoriums in Mailand, der "GAUDEAMUS Special Percussion Prize" (1993) und der zweite Preis beim Aspen Nakamichi Competition (USA). Er unterrichtete als Professor an den Konservatorien in Rotterdam und Brüssel und zur Zeit an der "Escola Superior de Música do Porto" und der "Escola Profissional de Música de Espinho" (Portugal). Hier gründete er das

Schlagzeugensemble DRUMMING, das als "Resident Music Group Porto 2001" (Kulturhauptstadt Europas) ausgewählt wurde.

Markus Binder

Markus Binder wurde 1963 geboren. 1983–90 arbeitete er in verschiedenen Kunstprojekten in der Stadtwerkstatt Linz. Seit 1990 erschienen von ihm vier CDs (zusammen mit dem Duo Attwenger) sowie ein Kinofilm. Diverse Konzertreisen führten ihn u.a. nach Zimbabwe, Sibirien, Malaysia und Vietnam, gelegentlich wirkte er auch bei Konzerten mit improvisierter elektronischer Musik mit.

Francesco Boschetto

Francesco Boschetto wurde 1970 in Arezzo geboren und studierte Violine, klassische Gitarre und klassische Komposition in Mailand und Boston. 1992 zog er nach Stockholm, um dort im EMS bei Erik Mikael Karlsson elektroakustische Musik zu studieren. Seine Musik wurde beim Festival für elektroakustische Musik in Stockholm aufgeführt und im Schwedischen Rundfunk übertragen. Er erhielt mehrere Auszeichnungen für seine Werke, darunter den Grand Prix de Bourges 1996. Francesco Boschetto komponierte auch Musik für Tanz, Theater und Film.

Ludger Brümmer

Geboren 1958, studierte Komposition bei Nikolaus A. Huber und Dirk Reith an der Folkwang Hochschule Essen. Er arbeitete als musikalischer Leiter am Theater und komponierte Musik für die international aufgeführten Ballette "Ruhort" (Susanne Linke Kompanie) und "Tristan und Isolde!" (Nederlands Dans Theater, Den Haag), Choreographie Susanne Linke. Seit 1996 arbeitet er mit dem Installationskünstler und Architekten Christian Moeller zusammen u.a. für Ausstellungen in Tokio, Lissabon und London. Von 1991–93 war er DAAD Stipendiat am Center for Computer Research in Music and Acoustics an der Stanford University Kalifornien. Er setzt die im CCRMA begonnene Arbeit unter anderem mit dem NeXT Computer Netz am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) Karlsruhe und am Institut für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) der Folkwang Hochschule Essen fort. Seit 1993 hat er einen Lehrauftrag am ICEM und seit 1997 an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Zahlreiche Vorträge führten ihn durch Europa und Nordamerika. Er erhielt den Folkwangpreis, WDR Preis, Busoni Preis, Goldene Nica der "Ars Electronica" vom ORF, einen Preis beim Luigi Russolo Wettbewerb, den Grand Prix de Bourges 1997 sowie den zweiten Preis beim Prix Ars Electronica 1998. Zur Zeit ist Brümmer neben seinen Lehraufträgen als Gastkünstler und Workshop Leiter des audiovisuellen Workshops "Genesis" am ZKM in Karlsruhe tätig.

Monique Buzzarté

Die Posaunistin Monique Buzzarté arbeitet als freie Musikerin in New York. Als eine der führenden Interpretinnen für zeitgenössische Musik brachte sie viele neue Kompositionen für Solo-Posaune oder Kammerensemble zur Uraufführung. Darüber hinaus ist sie Autorin und Dozentin und erhielt ein Stipendium vom National Endowment for the Humanities für ihre musikwissenschaftliche Arbeit über Blechbläserwerke von Komponistinnen. Ihre Plattenproduktionen beinhalten u.a. Werke von John Cage (mit dem Arditti Quartett) und Cornelius Cardew.

Antonio Camurri

Antonio Camurri unterrichtet Informatik an der Fakultät für Ingenieurwesen an der Universität Genua, an der er sich auch mit Computermusik und Multimediasystemen befasst. Er ist wissenschaftlicher Leiter des Computermusik-Studios des DIST (Abteilung für Informatiksystemtechnik und Telematik der Universität Genua), Vizepräsident und Mitglied des Exekutivausschusses des IEEE Computer Society Technical Committee on Computer Generated Music, Vorsitzender der Italienischen Computermusikabteilung und Associate Editor des "Interface – Journal of New Music Theory".

Luisa Castellani

Die Sängerin Luisa Castellani studierte u.a. bei Gina Cigna und Dorothy Dorow; sie führte mit Erfolg zahlreiche zeitgenössische Werke auf, darunter viele Uraufführungen u.a. von Berio, Cage, Donatoni, Ferneyhough, Kurtag und Scelsi unter der Leitung namhafter Dirigenten. Als Solistin trat sie mit der London Sinfonietta, BBC, mit den Orchestern von Radio France, der Accademia Nazionale di S. Cecilia und RAI auf. Als Opernsängerin und als Solistin ist sie Gast auf internationalen Bühnen, wie Barbican Theatre, Royal Festival Hall (London), Opera Bastille (Paris) und Teatro alla Scala (Mailand), sowie bei den internationalen Festivals für neue Musik, wie z.B. Wien Modern, den Biennalen von Helsinki, Berlin und Venedig, dem Holland Festival und der Ars Musica Brüssel. Luisa Castellani arbeitet u.a. mit dem Ensemble InterContemporain (Paris), dem Ensemble Modern (Frankfurt), dem Ensemble Recherche (Freiburg), und dem Arditti Quartett und international bekannten Solisten zusammen. Als Dozentin wurde sie für Meisterklassen und Tagungen nach Bolivien, China, in die Schweiz, nach Ungarn, die USA und in zahlreiche Orte Italiens eingeladen. Sie produzierte für Rundfunk und Fernsehen und es existieren zahlreiche CD-Aufnahmen von ihr, u.a. die Gesamtausgabe der Sequenza III von Berio.

Luigi Ceccarelli

Luigi Ceccarelli befasst sich seit den 70er Jahren mit Komposition unter Verwendung modernster elektronischer Techniken. Zusammen mit der Choreographin Lucia Latour verwirklichte er Theaterstücke, die europaweit aufgeführt wurden. Außerdem komponierte er verschiedene Rundfunkwerke für RAI Radio Tre. Seit 1979 unterrichtet er elektroakustische Musik am Konservatorium von Perugia, an dem er auch die Informatikabteilung leitet. Luigi Ceccarelli ist außerdem Mitgründer des elektroakustischen Musikstudios "EDISON STUDIO" in Rom. In den letzten Jahren erhielt er internationale Preise bei den Wettbewerben in Bourges, Ars Electronica in Linz und von Radio Ungarn. Seine Werke wurden u.a. 1995 in Aharus, 1997 in Tesseloniki und 1999 in Peking bei der ICMC aufgeführt.

CEMAT

Die CEMAT Föderation (Centri Musica Arte Tecnologia) wurde 1995 gegründet. Ziel war es, die Tätigkeit der italienischen Forschungs- und Produktionszentren zu fördern, welche im Bereich der musikalisch angewandten Informationstechnologien arbeiten, sowie die Forschungs- und Produktionsmöglichkeiten in Italien mit denen anderer Länder zu vergleichen.

CEMAT stellt weder einen Ersatz zu den einzelnen Zentren dar, noch ist es eine Koordinierungsstelle. Es fungiert vielmehr als nützlicher und interessanter Treffpunkt einzelner Erfahrungen auf dem Gebiet der Forschung, der Komposition und des Erlernens

elektroakustischer Musik. Seit 1999 wird es vom Italienischen Kultusministerium als Institut zur Förderung italienischer zeitgenössischer Musik unterstützt. CEMAT setzt sich folgende Ziele:

- Förderung der elektroakustischen Musik und den damit verbundenen Forschungen
- Planung spezieller Initiativen zur zeitgenössischen Musik in Italien und im Ausland
- Organisation von Studienseminaren und Workshops über musikwissenschaftliche Themen
- Förderung elektroakustischer Musik-Aktivitäten junger Musiker
- Hervorhebung der Aktivitäten von Forschungs- und Produktionszentren an öffentlichen und privaten Institutionen.

Im Jahr 2000 hat CEMAT ein Netz zur Verbreitung italienischer Musik im Ausland aufgebaut. Dieses Projekt, mit dem Namen SONORA, wird vom Außenministerium, der Generaldirektion zur kulturellen Förderung und Zusammenarbeit und von der Theaterabteilung des Italienischen Kultusministeriums gefördert. SONORA ist für dieses Programm eine Zusammenarbeit mit dem Italienischen Kulturinstitut eingegangen, sowie mit namhaften ausländischen Veranstaltern zeitgenössischer Musik. Künstlerischer Leiter ist Nicola Sani, für die Programmgestaltung ist Luigi Ceccarelli verantwortlich. CEMAT trägt als Werbe- und Organisationsinstrument zur Verbreitung der vielfältigen italienischen Musik bei. SONORA ist für die folgenden vier Arbeitsbereiche zuständig:

- neue italienische Musik : italienische Ensembles und Solisten im internationalen Vergleich
- elektroakustische Musik: die Stellung der Kunst in der Beziehung zwischen Musik, Technologie und Multimedialität
- Vorstellung italienischer Komponisten des 20. Jahrhunderts.
- Musiktheater und neue kreative Aspekte musikalischer Dramaturgie

Alessandro Cipriani

Alessandro Cipriani ist 1959 in Tivoli (Rom) geboren und studierte Komposition und elektroakustische Musik am Konservatorium "S. Cecilia" in Rom sowie an der Simon Fraser University in Kanada. Neben seiner Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Alba d'Urbano, die sich auf die Produktion von Videos und Videoklanginstallationen konzentrierte, komponierte er mehrere Instrumental- und Tonbandstücke. Seit 1994 arbeitet er an Multimedia-Stücken (Musik, Video, Text) und der Verbindung von religiösem Gesang und elektroakustischer Musik mit Musikern verschiedener Kulturen. Einige seiner Werke fanden u.a. Anerkennung bei den Wettbewerben in Bourges, Newcomp (USA) und bei der ICMC in den Jahren 1994 (Dänemark), 1995 (Kanada) und 1999 (China). Seine Stücke werden im Rundfunk übertragen und in Europa und Nordamerika aufgeführt. Er gewann den "Government of Canada Award 1995–96" und den Hauptpreis beim Wettbewerb "Musica Nova" in Prag. Er veröffentlichte Artikel über Musikanalyse und Theorie und ist Mitgründer des Edison Studios (Rom) und der Electronic Music Foundation (USA). Alessandro Cipriani unterrichtet elektroakustische Musik am Istituto Musicale "V. Bellini" in Catania.

Michele Dall'Ongaro

Nach seinem Abschluss am Konservatorium von Santa Cecilia studierte Michele Dall'Ongaro Komposition bei Aldo Clementi. 1978 wurde er Mitgründer der Spettro Sonoro-Vereinigung, eine der ersten, die sich der Verbreitung, Produktion und Aufführung zeitgenössischer Musik widmete. Er ist Autor zahlreicher Essays, Enzyklopädie Beiträge und Zeitschriften- und Zeitungsartikel. Seit langem arbeitet er für RAI und ist gegenwärtig Berater bei RadioTre. Im audiovisuellen Bereich arbeitete er mit Claudio und Daniele Abbado und mit Giorgio

Pressburger zusammen. Mit dem Autor Michele Sera schuf er zwei Rundfunkopern. Seine Werke wurden von Irvine Arditti, Luisa Castellani u.a. international aufgeführt. 1993–99 war Dall'Ongaro musikalischer Berater der Stiftung RomaEuropa, 1996–99 Vorsitzender von Nuova Consonanza. 1999 wurde er zum Verantwortlichen der Biennale Venedig ernannt.

Roberto Doati

Roberto Doati (geb. 1953) studierte elektroakustische Musik und Computermusik bei Albert Mayr, Pietro Grossi und Alvisi Vidolin. 1979 erhielt er sein Diplom in elektronischer Musik am Konservatorium "Benedetto Marcello" in Venedig und nahm seine Tätigkeit als Komponist und Forscher am "Centro di Sonologia Computazionale" der Universität Padua auf. In der Zeit von 1983–93 war er als Mitarbeiter des Computermusik-Studios der Biennale von Venedig (LIMB) tätig. 1988–93 unterrichtete er Computermusik am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Universität von Macerata in Fermo. Gegenwärtig ist er Dozent für elektroakustische Musik am Konservatorium "Giuseppe Tartini" Triest und Mitglied des wissenschaftlichen Ausschusses der Gruppe für Analyse- und Musiktheorie (GATM). Roberto Doati veröffentlichte außerdem Essays zur Musikanalyse und elektroakustischen Musik.

François Donato

Geboren 1963 in Mont de Marsan, studierte Tonsatz, Harmonie und Gitarre an der Uni Pau. Insbesondere Bertrand Dubedout begeisterte ihn für die musikalischen Möglichkeiten von Lautsprecher-Orchestern. 1987–89 Studium am E.N.M. (Gennevilliers) bei Jean Schwarz, 1989–90 bei Denis Lorrain und Philippe Manoury (SONUS/C.N.S.M Lyon), seit 1991 Mitglied der INA•GRM. 1992–94 unterrichtete er am Institut d'lectronique Fondamentale (Orsay) neue Technologien der Klanggestaltung. Seit 1994 ist François Donato aktives Mitglied von *Paysaginaire*, einer Vereinigung zur Entwicklung von elektroakustischer Musik und Lautsprecher-Orchestern. Sein kompositorisches Schaffen konzentriert sich auf Musique concrète-Produktionen für Choreographien und für Konzerte (sowohl stereophon wie mehrkanalig). 1999 war François Donato Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Ensemble Modern Orchestra

Das Ensemble Modern Orchestra ist das weltweit erste Orchester, welches sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhundert widmet. Den Kern des Orchesters bilden die 20 Solisten des Ensemble Modern Frankfurt. Sie werden unterstützt durch Musiker aus ganz Europa, zu denen das Ensemble im Laufe seiner zwanzigjährigen Tätigkeit Kontakt gewonnen hat. Dazu zählen gleichermaßen junge Instrumentalisten wie Spezialisten auf dem Gebiet der Neuen Musik. Diese bislang einmalige, projektweise ins Leben gerufene Formation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung, der Hoechst Foundation, der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank, der EXPO 2000 Hannover GmbH. Das Orchester ist Botschafter der Weltausstellung.

Die Gründung des Ensemble Modern Orchestra ist ein künstlerisches Plädoyer für die Musik des 20. Jahrhunderts sowie künftiger Komponisten-Generationen. Dabei bricht das Orchester - in stetiger Auseinandersetzung mit den aktuellen Tendenzen in der Kunst- und Medienlandschaft und unter Einbeziehung etwa visueller Elemente, ungewöhnlicher Besetzungen oder Darbietungsformen - immer wieder die Strukturen des klassischen Konzertgeschehens auf. Ein programmatischer Schwerpunkt der Konzerte des Ensemble

Modern Orchestra liegt auf der Gegenüberstellung von Schlüsselwerken der Moderne mit aktuellen Kompositionen der jüngeren Generation.

Das Orchester ist jährlich während zweier geplanter Tourneen in den Metropolen und auf den bedeutendsten Festivals Europas zu Gast. Die erste Tournee des Ensemble Modern Orchestra mit Stationen in Hannover, Berlin, Wien, Paris, Köln und Frankfurt im November 1998 wurde zu einem überwältigendem Erfolg. Anlässlich seines Debüts spielte das Orchester unter der Leitung von Peter Eötvös die 1974/75 entstandene Raum-Komposition "Schwankungen am Rande" von Helmut Lachenmann sowie die Uraufführung von Heiner Goebbels "WALDEN" für erweitertes Orchester, eine Auftragskomposition des Ensemble Modern Orchestra. Die zweite Tournee im Herbst 1999 führte das Orchester an wichtige Spielorte in ganz Europa: in Edinburgh, Luzern, Turin, Köln, Bremen, Bochum und Frankfurt präsentiert das Ensemble Modern Orchestra einen Streifzug durch die Musik Amerikas im 20. Jahrhundert. Auf dem Programm standen Charles Ives "Fourth Symphony", John Adams "Naive and Sentimental Music" (Europäische Erstaufführung) und die Uraufführung von Michael Gordons "Sunshine of Your Love". Letztere waren beide Auftragswerke des Ensemble Modern Orchestra. John Adams stand auch als Dirigent am Pult. Im Januar 2000 ist beim Ensemble Modern eine CD erschienen mit einem Konzertmitschnitt der Ives-Symphonie, welcher während der Tournee mit John Adams entstand.

Im Jahr 2000 leitet der Komponist und Dirigent George Benjamin zwei Tourneen des Ensemble Modern Orchestra: auf dem Programm stehen zum einen Olivier Messiaens "Des Canyons aux Etoiles" zum anderen Werke von Magnus Lindberg, Tristan Murail, Hanspeter Kyburz und George Benjamin. Im gleichen Jahr wird das Orchester mit Luigi Nonos "Prometeo" in Frankfurt, Mailand, Wien, Paris und Berlin gastieren Pierre Boulez wird in 2001 mit dem Ensemble Modern Orchestra zusammenarbeiten.

Robert Dow

geboren 1964, arbeitet als Komponist akusmatischer Musik in Schottland; er studierte an der Universität von Edinburgh Naturwissenschaft, Musik und Recht und schreibt gegenwärtig seine Dissertation in Komposition an der Universität von Birmingham bei Jonty Harrison. Momentan ist er Research Fellow an der Universität von Edinburgh. Er folgte Einladungen als Komponist an das Studio EMS, Stockholm und an die Technische Universität Berlin (unterstützt von der University of Birmingham). Davor war er Mitglied des BEAST und Mitbegründer von InvisibleEARts, einer Gruppe von Komponisten elektroakustischer Musik, deren vorrangiges Ziel die Förderung akusmatischer Musik in Schottland ist. Neben seinen Kompositionen widmet er sich gegenwärtig der Aufführung elektroakustischer Musik und hat u.a. mit BBC Radio 3, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Edinburgh Contemporary Arts Trust, dem Paragon Ensemble und "One Voice" zusammengearbeitet. *Season of Mists* wurde beim Eröffnungskonzert von InvisibleEARts im Juni 1996 im "Edinburgh Filmhouse" uraufgeführt und erlebte seither weitere Aufführungen und Radioausstrahlungen in Birmingham, Wien, Kanada, Brasilien, Belgien, Deutschland und Ungarn. Sein jüngstes Werk, *Litany*, wurde beim Florida Electroacoustic Music Festival im April 2000 uraufgeführt.

Golo Föllmer

Geboren 1964, studierte Musik- und Kommunikationswissenschaft an der TU Berlin und Broadcast Communication Arts in San Francisco. Print- und Radioautor zu akustischer Kunst.

Seit 1998 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Halle-Wittenberg. Lebt in Berlin und Halle.

Francesco Giomi

Francesco Giomi wurde 1963 in Florenz geboren. Er unterrichtet elektroakustische Musik am Musikkonservatorium von Cagliari. Er ist wissenschaftlich-musikalischer Koordinator des Centro Tempo Reale von Florenz und interessiert sich insbesondere für die Morphologie von Klängen aus verschiedensten Sprachen. Seine Kompositionen wurden in Italien und im Ausland aufgeführt und erhielten zahlreiche Auszeichnungen bei nationalen und internationalen Wettbewerben für elektroakustische Musik. 1997 war er "composer-in-residence" am Fachbereich Musik der University of Sheffield in England und erhielt 1998 den Kompositionspreis von CEMAT – "Quarant'anni nel Duemila"(vierzig Jahre im dritten Jahrtausend). Parallel dazu forscht er auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik und der Computermusik. Seit 1995 ist er Ausschussmitglied des AIMI (Italienische Computermusikvereinigung).

Gilles Gobeil

Geboren 1954 in Sorel, Kanada. Er studierte Komposition an der Université de Montréal. Er erhielt zahlreiche internationale Preise, u.a. beim Bourges International Electroacoustic Music Competition (1988, 1989 und 1999), CIMESP International Electroacoustic Music Contest of São Paulo (1997 und 1999), Stockholm Electronic Arts Award (1994 und 1997), Ars Electronica Linz (1995), Luigi Russolo International Competition (1987, 1988 und 1989), NEWCOMB Computer Music Competition (1987), Brock University Tape Music Competition (1985). Gobeils Arbeiten wurden in ganz Kanada und darüberhinaus aufgeführt. Er ist Mitglied der Canadian Electroacoustic Community (CEC) und "Associate Composer" des Canadian Music Centre (CMC).

Michael Groß

Geboren 1967 in Illingen/Saar, begann mit 9 Jahren Trompete zu spielen. Nach einer klassischen Ausbildung (Studium in Saarbrücken und Karlsruhe) konzentrierte er sich auf zeitgenössische Musik. Auftritte als Ensemblespieler u.a. mit der MusikFabrik NRW, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern und dem Ensemble Musique Vivante, wie auch als Solist. Projekte mit Frank Zappa, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Vinko Globokar, Mauricio Kagel, The Artensemble of Chicago, Heiner Goebbels u.a. Seit 1995 verstärkte Tätigkeit als Improvisator. Er spielte mit Butch Morris' Berlin Skyscraper Orchestra, Elliott Sharp, Tony Buck, Joe Williamsen, Frank Schulte, Manos Tsangaris, Johannes Bauer, Conny Bauer, Jon Rose, Wolfgang Fuchs u.a. . Mitwirkung in Jazz- und Popbands, z.B. Frigg und Palinckx; in allen Bereichen zahlreiche CD-Produktionen. Michael Groß war mit dem Komponisten Bernd Thewes Gründer und Leiter des Illinger Burgfestes für Neue Musik (1987–97), 1996–98 Dozent an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 1996 verstärkte Beschäftigung mit Komposition. Michael Groß lebt in Berlin.

Georg Friedrich Haas

Georg Friedrich Haas wurde 1953 in Graz geboren. Er studierte an der Musikhochschule in Graz (unter anderen bei Gösta Neuwirth) und – postgraduell – in Wien bei Friedrich Cerha. Als wichtige Stationen seiner weiteren Fortbildung betrachtet er die Stage d'informatique Musicale pour compositeurs am IRCAM in Paris sowie mehrmalige Besuche der Ferienkurse

in Darmstadt. Von seiner Lehrtätigkeit an der Grazer Musikhochschule (Kontrapunkt, zeitgenössische Kompositionstechniken, Einführung in die mikrotonale Musik) ließ sich Haas 1997 beurlauben und lebt seitdem als freischaffender Komponist. 1992 wurde er mit einem Stipendium der Salzburger Festspiele sowie mit dem Sandoz-Preis ausgezeichnet, 1995 mit dem Förderpreis des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Georg Friedrich Haas wurde 1998 der Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien für seine Kammeroper *Nacht* verliehen. 1999/2000 ist er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Haas' Werke stehen auf den Programmen zahlreicher bedeutender Festivals (Wien modern, Wittener Tage für neue Kammermusik, Berliner Festwochen, Darmstädter Ferienkurse, IGM-Weltmusikfestival in Essen, Biennale Venedig, Festival d'automne à Paris, Salzburger Festspiele '99 u.a.) und wurden in Zürich, Sevilla, Barcelona, Royaumont, Triest, Prag, Oslo, New York, Montréal und in vielen anderen Städten aufgeführt.

Jonty Harrison

Jonty Harrison (geb. 1952) studierte an der University of York bei Bernard Rands, wo er 1980 mit der Promotion in Komposition abschloss. Zwischen 1976 und 1980 lebte er in London und arbeitete am National Theatre und an der City University. Seit 1980 unterrichtet er im Fachbereich Musik an der University of Birmingham und ist Leiter des BEAST (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre) sowie der Elektroakustischen Musikstudios; für zehn Jahre war er künstlerischer Leiter des jährlich im Fachbereich stattfindenden Barber Festival of Contemporary Music. 1993–96 war Harrison Vorstandsmitglied des Sonic Arts Network. Er gehört zahlreichen Komitees an und spielt auch durch seine Tätigkeiten als Dirigent der Birmingham Contemporary Music Group und des University New Music Ensemble eine aktive Rolle im Musikleben Großbritanniens. Darüberhinaus war er Mitglied im Musikausschuss des Arts Council of Great Britain und des Council of the Society for the Promotion of New Music. Jonty Harrison erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u.a. bei den Bourges International Electroacoustic Music Awards und beim Prix Ars Electronica in Linz; des weiteren den First Prize beim Musica Nova competition in Prag, den Lloyd's Bank National Composers' Award, sowie ein Kompositionstipendium des Arts Council und ein Leverhulme-Forschungstipendium. Aufträge kamen von führenden Künstlern und Studios, von denen nur einige genannt seien: Groupe de Recherche Musicales (Paris), Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, International Computer Music Association, MAFILM/Magyar Rádió (Budapest), IRCAM/Ensemble InterContemporain (Paris), BBC London, Birmingham Contemporary Music Group.

Rupert Huber

1967 in Mödling bei Wien geboren. Lebt in Wien und Berlin. Er studierte Musikwissenschaft und elektroakustische Musik und ist Komponist und Musiker. Unter seinen Arbeiten für Bühne und Raum befinden sich u.a. eine konzertante Musikinstallation für Streichquartett und Live-Elektronik, ein Simultankonzert für zwei Radiostationen, eine Konzert-Klanginstallation für 5 Musiker und 12 Lautsprecher und eine Musikbewegungsperformance. Radio-Arbeiten hat Rupert Huber u.a. für den ORF, den Sender Freies Berlin und Deutschlandradio realisiert. Seit 1995 beschäftigt er sich mit dem Thema Musik im Internet. Als er 1997 ein Stipendium des DAAD bekam, gründete er mit Sam Auinger die Medienband "Berliner Theorie", die unter dem Titel "hauskonzert" in einer Reihe von Studiokonzerten Kompositionen in das Internet stellte.

Ictus

Das Ictus Ensemble, 1995 in Brüssel gegründet, widmet sich der zeitgenössischen Musik mit Schwerpunkt auf thematischen Konzerten und Komponisten-Portraits. Produktionen mit der Rosas Dance Company und der Choreographin Anne-Teresa De Keersmaeker. Internationale Konzerttätigkeit, u.a. Ars Musica Festival Brüssel, Musica Festival Strasbourg, Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik und Berliner Festwochen. Zusammenarbeit mit IRCAM Paris. Uraufführungen von Lindberg, Brewaeys, Boesmans, Pauset, Hosokawa, Saunders, Wood, Harada, Chin, Schöllhorn und Romitelli; mehrere CD-Aufnahmen.

Tom Johnson

wurde 1939 in Colorado geboren, lebt seit 1983 in Paris. Johnson absolvierte ein Studium an der Yale University und nahm privaten Kompositionsunterricht bei Morton Feldman. In seinen Kompositionen verwendet er reduziertes musikalisches Material (leicht faßliche Formen, begrenzte Skalen), das mit Hilfe von einfachen, häufig mathematischen Regeln (Formeln, Permutationen, Folgen) entwickelt wird.

Neben seinen bekannten Opern (*The Four Note Opera*, 1972, *Riemannoper*, 1988) und Kammermusik (*Formulas for String Quartet*, *Narayana's Cows*, *Failing: a very difficult piece for solo string bass*) entstanden auch Hörspiele (u.a. *J'entends un chœur*, Radio France, 1993; *Die Melodiemaschine*, WDR Köln, 1996). Johnsons größte Komposition, das zweistündige *Bonhoeffer Oratorium* nach Texten des Theologen Dietrich Bonhoeffer, wurde 1996 in Maastricht uraufgeführt. Mit *The Voice of New Music* (einer Sammlung von Aufsätzen, die Johnson 1972-82 für die Zeitschrift *Village Voice* schrieb) und *Self-Similar Melodies* wurden zwei Schriftensammlungen veröffentlicht. 1983 war Tom Johnson Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Kantores 99

Der Kantores 99 - Chor besteht aus einigen Kantoren, die unter der Leitung von Giacomo Baroffio über mehrere Jahre hinweg gregorianischen Gesang und die Musikkultur des lateinischen europäischen Mittelalters studierten. Neben dem Studium und der Erforschung von Manuskripten, arbeiteten die Kantores ständig auf liturgischem und didaktischem Gebiet mit Aufführungen gregorianischer Melodien, sowohl bei Gottesdiensten, als auch bei Konferenzen. Die Zeitschrift *Amadeus* veröffentlichte zwei CDs der Kantores 98, die jeweils drei CDs mit gregorianischem Gesang enthielten (Mai 96). Auf dem Gebiet der Forschung verdient das von G. B. Baroffio und S. J. Kim herausgegebene Faksimile des Antiphons des Archivs S. Pietro, B 79 (XII. Jhd.) einer der wichtigsten Quellen der alten Musiktradition von Rom, besondere Aufmerksamkeit.

Christina Kubisch

Geboren 1948 in Bremen. Studium der Malerei, Musik und Elektronik. Bis 1980 Performances und Konzerte, danach Klanginstallationen, Klangskulpturen und Lichträume im Innen- und Außenraum. Zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen, u.a. Preisträgerin des Kulturkreises im BDI (1988) Arbeitsstipendium Kunstfonds Bonn e.V. (1990), Djerassi Artist Program USA (1998), Heidelberger Künstlerinnenpreis 1999. Seit 1974 Einzelausstellungen in Museen und Galerien im In- und Ausland. Teilnahme an zahlreichen internationalen Festivals, u.a. Pro Musica Nova, Bremen (1976 und 1980), Für Augen und Ohren, Berlin

(1980), Biennale von Venedig (1980 und 1982), Gaudeamus Festival, Amsterdam (1984), documenta 8, Kassel (1987), Ars Electronica Linz (1987), Steirischer Herbst, Graz (1987), Biennale of Sydney (1990), Biennale of Nagoya (1991), Donaueschinger Musiktage (1993 und 1997), Prison Sentences, Philadelphia (1995), sonambiente Berlin (1996), in medias res, Istanbul (1997), Festival della Installazione Sonora, Rom (1997), festival d'art sonor, Barcelona (1999), Klangkunstforum Parkkolonaden, Berlin (1999). Gastprofessuren an den Hochschulen von Maastricht, Berlin und Paris. Seit 1994 Professorin für "Plastik/Audiovisuelle Kunst" an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken. Seit 1997 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Lebt in Berlin.

Ron Kuivila

1955 geboren in Boston, lebt in New York. 1977 Bachelor of Arts in Musik und Mathematik bei Alvin Lucier an der Wesleyan University. 1979 Master of Fine Arts in elektronischer Musik und Aufzeichnungsmedien am Mills College. Besuch von Meisterklassen u.a. bei John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown. Seit 1982 Lehrtätigkeit im Fachbereich Musik der Wesleyan University. Er gehört zu den ersten, die in Live-Performances mit Ultraschall und Sampling arbeiten. Er machte eigene Entwicklung oder Modifikation elektronischer Geräte, die er in seinen Klanginstallationen verwendet; Anwendung von Kompositions-Algorithmen und Sprachsynthese-Programmen in seiner kompositorischen Arbeit. Kuivila erhielt zahlreiche Stipendien und Aufträge, u.a. von Ars Electronica Linz 1988, STEIM (1988 und '93), New York State Council on the Arts ('89), Musicus Concentus/Tempo Reale ('91), American Music Theatre Group ('91), New American Radio ('91), Steirischer Herbst ('93), Banff Centre ('93-94), ATT Foundation ('94), Experience Music Project, Bellevue, WA ('96), 'sonambiente Festival' Berlin ('96), Arizona State University ('99), ZKM Karlsruhe 2000. Permanente Klanginstallation in der New York Hall of Science seit 1994, Performances bei 'New Music America' u.a. Festivals. Ron Kuivila ist 1999/ 2000 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Andrew Lewis

geboren 1963 in Nottinghamshire, England; komponiert v.a. elektroakustische Musik. Er unterrichtete Musik an der Universität von Birmingham, wo er 1984 seinen Abschluss machte, und studierte anschließend Komposition bei Jonty Harrison, bei dem er 1991 auch promovierte. Er war Gründungsmitglied des BEAST und wirkte in den Achtziger und Neunziger Jahren bei dessen elektroakustischen Konzerten und Veranstaltungen mit (u.a. bei einer Aufführung von Stockhausens "Sternklang" unter Leitung des Komponisten). Seit 1993 ist er Lecturer in Music an der Universität von Wales Bangor, wo er die Studios für elektroakustische Musik leitet. Zudem steht er "Electroacoustic WALES" vor, einer Einrichtung, die sich für die Förderung elektroakustischer Musik in Wales einsetzt. Lewis hat mehrere Preise, Nominierungen [awards] und Erwähnungen erhalten (PRS, Bourges, Prix Arts Electronica, Stockholm Electronic Arts, Hungarian Radio, British Arts Council Bursary, Finalist bei Noroit), seine Arbeiten wurden in vielen Ländern live aufgeführt oder in Radiosendungen ausgestrahlt. Eine Schallplatte und sechs CD-Aufnahmen sind derzeit erhältlich.

Elainie Lillios

Als Komponistin und Promoter elektroakustischer Musik wurde Elainie Lillios (USA) vor kurzem an die Fakultät der Bowling Green State Universität in Ohio berufen. 1998 lebte sie

in England, nahm an den Aktivitäten des BEAST teil und studierte elektroakustische Komposition und Klangsteuerung [*sound diffusion*] an der Universität von Birmingham bei Jonty Harrison. Neben weltweiten Aufführungen ihrer Werke und ihrer Arbeit im Executive Board der SEAMUS erfuhr sie auch auf Wettbewerben Anerkennung: Erster Preis beim ASCAP/SEAMUS Student Commission Competition 2000, Erwähnung beim 26. Concours International de Music Electroacoustique in Bourges, Finalistin / lobende Erwähnung beim CIMESP 1999, Finalistin bei den Concorsos Russolo 1998 und 1999. Ihre Musik ist bei den CD-Labels der SEAMUS, der Empreintes DIGITALes und des Studios PANaroma erhältlich oder kann über die Webseite der CEC angehört werden (Internet-Adresse: <http://cec.concordia.ca>).

Alvin Lucier

Geboren 1931 in Nashua, New Hampshire; studierte Komposition und Musiktheorie in Yale und Brandeis. 1963 wurde er Mitglied der Fakultät der Brandeis University und kurze Zeit später Leiter des dortigen Studios für elektronische Musik. Er war Mitbegründer der Sonic Arts Union 1966 und unterrichtete seit 1969 an der Wesleyan University, wo er 1979 Vorsitzender des World Music Departments wurde. 1972–77 war Lucier musikalischer Direktor der "Viola Farber Dance Company", für die er (wie auch für das Ensemble von Merce Cunningham) zahlreiche Auftragswerke schrieb. Als Schlüsselstück gilt die "Music for Solo Performer" für verstärkte Gehirnwellen (1965); auf die Idee zu diesem Werk war er durch Experimente mit der Apparatur eines Physikers gekommen. Er hat weltweit zahlreiche Aufführungen und Klanginstallationen, u.a. 1991 als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD; Kompositionsaufträge u.a. von Radio Bremen, dem Fort With Museum of Art und dem "New Music Ensemble". Unter seinen Auszeichnungen finden sich Stipendien der Rockefeller Foundation, des New York State Council on the Arts und des National Endowment for the Arts.

Elio Martusciello

Elio Martusciello ist Interpret und Komponist elektroakustischer Musik. Er erhielt Kompositionspreise, Aufträge und Einladungen von Universitäten, Institutionen und Forschungszentren wie: IMEB (Bourges), GMEM (Marseille), Connecticut College (New London), PANaroma (S. Paolo do Brasil), Centre d'études et de recherche Pierre Schaeffer (Paris), GRM (Paris), CRM (Rom), Musica Verticale (Rom), Futura (Crest & Lione), Korean Electro-Acoustic Music Society (Seoul), Soundscapes Symposium (Barcelona), Spaziomusica (Cagliari), Istituto Gramma (L'Aquila), etc. Als Improvisator arbeitete er mit Musikern wie Mike Cooper, Wolfgang Fuchs, Michel Godard, Fernando Grillo, Thomas Lehn, Jean-Marc Montera, Tony Oxley, Evan Parker, Giancarlo Schiaffini, Mario Schiano und Frank Schulte zusammen.

Dugal McKinnon

Geboren in Neuseeland, verbrachte seine Kindheit auf den Fidschi-Inseln und auf Thailand, Schulabschluss wieder in Neuseeland. An der Victoria Universität von Wellington studierte er Literatur und Komposition. Gegenwärtig arbeitet er an seiner Dissertation [*PhD*] in Komposition an der Universität von Birmingham. Seine Kompositionen – darunter Instrumentalmusik, elektroakustische Stücke sowie Arbeiten für das Radio und das Musiktheater – erlebten zahlreiche internationale Aufführungen. Unter den jüngeren Arbeiten seien herausgehoben: "Gastarbyter", ein in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern

kreiertes Multimedia-Environment, das im Mai 1997 im Londoner Institute for Contemporary Arts installiert wurde; "Blue Kisses Green" für Orchester und 8-Kanal-Band, ein Auftragswerk der Victoria Universität von Wellington, das im September 1999 in Neuseeland prämiert wurde; ein Stück ohne Titel für Tänzer und 8-Kanal-Band, entstanden in Zusammenarbeit mit RAIR Experimental und vor kurzem in Slowenien aufgeführt; und ein Werk für Harfe und Tonband, von der Schottischen Harfenistin Catriona McKay in Auftrag gegeben und im Juni 2000 in Manchester uraufgeführt. Im November 2000 wird Dugal drei Monate lang Gast am Elektronischen Studio der TU Berlin sein. Dieser Aufenthalt wurde vom DAAD ermöglicht.

Diego Minciacchi

Diego Minciacchi wurde 1955 in Rom geboren und studierte Komposition und Klavier in L'Aquila, Mailand und Perugia. Er lernte bei Karlheinz Stockhausen, Giuseppe Giuliano, Hans Peter Haller, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Horatiu Radulescu und Curtis Roads.

Diego Minciacchi arbeitete in verschiedenen Studios (unter anderem: "Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Experimentalstudio", Freiburg, Deutschland, 1987, 1989, 1996, und 1998; Electronic Music Studio in Stockholm, Schweden, 1990; MEDIA Lab, MIT, Massachusetts, USA, 1991) und erhielt Einladungen zu zeitgenössischen Musikveranstaltungen, bei denen seine Werke vorgestellt wurden: (u.a.: Donaueschinger Musiktage 1997; Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 1990 – 98; International Society for Contemporary Music Festival: World Music Days, Warschau, 1992; Mexico City, 1993; Cours d'été "Iannis Xenakis" - Festival Lucero, Paris, 1993 – 96). Er schrieb über 50 Werke für traditionelle Soloinstrumente, kleine und große Orchester, analoge und digitale elektroakustische Musik, Musik für konventionelle Instrumente in Verbindung mit electronic sounds und live electronic music. Parallel zu seiner musikalischen Tätigkeit studierte er Medizin und arbeitet gegenwärtig in der Abteilung für neurologische und psychiatrische Wissenschaften der Universitätsklinik Florenz. Er veröffentlichte ca. 100 Artikel in den bekanntesten neurowissenschaftlichen Zeitschriften und verschiedenen Büchern.

Wolfgang Mitterer

Geboren 1958 in Lienz; studierte Orgel und Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien; 1983/84 einjähriger Studienaufenthalt am Studio EMS in Stockholm. Als Komponist bedient Mitterer ein weites Feld von Genres – bis hin zu experimentellen Hörspielen. Als Instrumentalist wirkt er neben seiner Solotätigkeit (Orgel, Klavier und Keyboard) auch bei verschiedenen kollektiven Formationen mit, die ein stilistisch weites Spektrum von Jazz bis Volksmusik und New Wave abdecken. In jüngerer Zeit widmet er sich vermehrt erweiterten Performance-Konzepten. Dazu gehören beispielsweise *Waldmusik* für Dialektsprecher, Sopran, 15 Hackbrett'In, 3 Holzarbeiter und 8-Kanal-Tonband oder *Turmbau zu Babel* für 4200 Sänger, 22 Schlaginstrumente, 8 Trompeten, 16 Hörner, 16 Posaunen, 8 Tuben und 8-Kanal-Tonband. Unter den Auszeichnungen für sein Schaffen seien erwähnt: der Prix Ars Electronica 1992 und der Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 1995/96 war Wolfgang Mitterer Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Adrian Moore

Adrian Moore (geb. 1969) ist Komponist und Dozent für Musik an der Sheffield University, an der er die Sheffield University Sound Studios (SUSS) leitet. Darüberhinaus ist er Direktor

des Sonic Arts Network, einer nationalen Vereinigung von Komponisten, Künstlern, Lehrern und allen anderen, die Interesse an einer kreativen Nutzung von Technologie für Komposition und Performance haben. Während seiner Studienzeit arbeitete er in Studios in Lyon (SONVS), Karlsruhe (ZKM), Montreal, London und Birmingham und schloss sein Studium an der University of Birmingham 1998 mit der Promotion ab. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise wie z.B. Bourges 1991, Prix Ars Electronica 1993, 1998, Musica Nova 1996 und E.A.R. Festival 1997. Sein kompositorisches Interesse umfasst akusmatische Musik und Live-Elektronik.

Michael Moser

Michael Moser wurde 1959 in Graz geboren und studierte Violoncello an den Musikhochschulen in Graz und Wien bei Hildgund Posch, Tobias Kühne und Rudolph Leopold. Schon während seines Studiums begann eine intensive Beschäftigung mit verschiedenen Formen zeitgenössischer Musik – Komposition, Improvisation, Theater- und Filmmusik, Performance etc. – sowie die Suche nach Erweiterung des rein instrumentalspezifischen Ausdrucksrepertoires durch Experimentieren mit Live-Elektronik. Michael Moser arbeitet als Solist und Kammermusiker in Europa, Japan und den USA. Sein Tätigkeitsfeld umfasst Uraufführungen, Rundfunk- und CD-Produktionen. Auf seine Anregung entstanden zahlreiche Kompositionen für Violoncello solo. Er hat mit namhaften Künstlern/ Ensembles wie Bernhard Lang, Isabel Mundry, Winfried Ritsch, Helmut Lachenmann, Peter Ablinger, Silvia Fomina, Vinko Globokar, Burkhard Stangl, Tony Oxley, Elliott Sharp, Clemens Gadenstätter, Polwechsel, Klangforum Wien, Enif Ensemble, Maxixe, Ensemble Neue Musik Wien zusammengearbeitet.

Helga de la Motte-Haber

ist seit 1972 Professorin für Systematische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Musikpsychologie, Musikästhetik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von den zahlreichen Veröffentlichungen seien genannt: *Filmmusik* (1980), *Handbuch der Musikpsychologie* (1985), *Musik und Bildende Kunst* (1990), *Die Musik von Edgard Varèse* (1993), *Klangkunst (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12)* (1999), *Musik und Natur* (2000).

Pippa Murphy

Pippa Murphy lebt als freie Komponistin in Edinburgh. Ihre Musik erklingt bei verschiedenen Festivals und Rundfunkübertragungen in Großbritannien und darüber hinaus. Zur Zeit promoviert sie in elektroakustischer Musik an der University of Birmingham bei Jonty Harrison, wo sie auch bereits ihren "Master of Arts" erwarb. Sie ist seit acht Jahren Mitglied des BEAST und war bei europaweiten Aufführungen dabei.

Olga Neuwirth

1968 in Graz geboren, erhielt ab dem 7. Lebensjahr Trompetenunterricht. 1986/87 studierte Olga Neuwirth am Art College San Francisco Malerei und Film und am Conservatory of Music bei Elinor Armer Komposition, ab 1987 an der Musikhochschule Wien bei Erich Urbanner. Ab 1988 Studium der Elektroakustik bei Dieter Kaufmann und Wilhelm Zobl, 1993/94 Studium bei Tristan Murail in Paris sowie am IRCAM. Wesentliche Anregungen erhielt Olga Neuwirth auch durch die Begegnungen mit Adriana Hölszky und Luigi Nono. Zahlreiche Aufführungen in Europa und den USA; Jury-Mitglied der Münchner Biennale für

neues Musiktheater. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter: Förderungspreis der Stadt Wien (1992), Publicity-Preis der Austro-Mechana (1994), Siemens-Förderpreis (1998), Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Festivals (1999). Stipendium des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD (1996). 1999 erfolgreiche Aufführung ihres Musiktheaterwerkes *Bählamms Fest* bei den Wiener Festwochen (Libretto: Elfriede Jelinek). 2000 Tournee mit dem London Symphony Orchestra unter Pierre Boulez mit dem Orchesterstück *Clinamen/Nodus*. Im Oktober 2000 (Donaueschinger Musiktage) Aufführung von *The long rain* für 3 Film-Leinwände, im Raum verteiltes Ensemble und Live-Elektronik. 2001–2002 Composer-in-residence des Filharmonisch Orkest van Vlaanderen. In letzter Zeit verstärktes Interesse an Theatermusik und Installationen.

Luigi Nono

1924 in Venedig geboren. Seit 1941 Kompositions- und Theorieunterricht bei Gian Francesco Malipiero. 1946 Abschluss eines Jurastudiums an der Universität Padua; Begegnung mit dem vier Jahre älteren Bruno Maderna, mit dem er gemeinsame Musikstudien betrieb. 1948 Bekanntschaft mit Hermann Scherchen, der Nonos op. 1, die *Variazioni canoniche sulla serie dell op. 41 di Arnold Schönberg* 1950 in Darmstadt aufführte. 1952 Eintritt in die KPI, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen, Zusammenarbeit mit Maurizio Pollini und Claudio Abbado. Die Vermittlung seiner politischen und humanistischen Haltung bildet die Basis seines kompositorischen Schaffens. Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder *Studio di Fonologia* des italienischen Rundfunks, von 1983 bis 1986 war er künstlerischer Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. Luigi Nono war Mitglied der Akademie der Künste, 1986 war er Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD, 1987 Fellow des Wissenschaftskolleg Berlin; 1987/88 Professor für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin. Luigi Nono ist am 9. Mai 1990 in Venedig gestorben.

Gerrit Nulens

geboren 1972 in Tienen (Belgien); nahm zunächst Privatunterricht bei Robert Van Sice, setzte seine Studien zwei Jahre später am Konservatorium von Rotterdam fort und schloss dort 1995 im Fach Schlagzeug, mit Schwerpunkt Marimba ab. Ein Jahr später folgte ein zusätzlicher Abschluss als "Performing Musician". Als Gründungsmitglied des Ensembles "Percussive Rotterdam" erhielt er mehrere Preise, u.a. bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und bei dem Gaudeamus International Interpreters Competition in Rotterdam. 1995 belegte er bei dem Leigh Howard Stevens International Marimba Competition in New Jersey einen vierten Platz. Gerrit Nulens ist sowohl als Solospieler als auch in Ensembles weltweit tätig. Er besorgte die Uraufführung mehrerer Kompositionen, u.a. den Marimba-Solopart in Frank Nuyts Stück "Hardcore". Nulens gehört zum Kern des Ictus-Ensembles und wirkt gelegentlich bei den Ensemblen "Champ d'Action" und "Prometheus", sowie beim Royal Flemish Philharmonic Orchestra mit. Seit 1997 unterrichtet er an den Konservatorien von Rotterdam und von Brüssel.

Pauline Oliveros

Seit den 60er Jahren hat die Komponistin und Musikerin die amerikanische Musik durch ihre Arbeit mit Improvisation, Meditation, elektronischer Musik, Mythos und Ritual stark beeinflusst. Für viele gilt sie als Gründerin der heutigen "Meditativen Musik". John Rockwell nannte ihre Arbeit *Bye Bye Butterfly* als eine der wichtigsten der 60er Jahre. Sie repräsentierte

die USA beim World's Fair in Osaka (Japan) und wurde mit einer Retrospektive am JFK Center for the Performing Arts in Washington D.C. geehrt. Des weiteren erhielt sie im Lincoln Center in New York eine Auszeichnung vom American Music Center. Ihre Werke wurden weltweit aufgeführt und es existieren zahlreiche Aufnahmen. Sie war Leiterin des "Center for Contemporary Music" (ehemals "Tape Music Center" am Mills College) und des "Center for Music Experiment" und war 14 Jahre als Professorin für Musik an der University of California in San Diego tätig. Ihre Werke wurden weltweit aufgeführt. Es existieren zahlreiche Aufnahmen.

José Antonio Orts

Geboren 1955 in Meliana, Valencia. Er studierte Komposition am Valencia Conservatorio mit Amando Blanquer (1974–85) und an der L'École Normale de Musique in Paris mit Yoshihisa Taira (1986–88). Orts nahm an Kompositionskursen bei Luciano Berio (1983 in Aix-en-Provence) und Iannis Xenakis (1985 in Salzburg und Delphi) teil und studierte elektroakustische Musik. Des weiteren arbeitete er an der Phonos School in Barcelona (1984), am CEMAMU (Centré de Mathématique et Automatique Musicales) in Paris (1987) sowie 1988 und 1992 am L'ADAC-GRM (Groupe de Recherche Musicale de Radio France). Von 1986 bis 1988 weiteres Studium an der L'École Normale de Musique in Paris; 1988–1990 wohnhaft in Rom, wo er den Premio Roma der Academy of Fine Arts erhielt. Von 1985 bis 1986 unterrichtete er Komposition am Zaragoza Conservatorio und war Leiter des Seminars für Harmonie-/ Formenlehre und Komposition. Seine Klanginstallationen und Klangskulpturen wurden u.a. im Centre National des Arts Plastiques Villa Arson (Nizza), in der Fondation Maeght (Saint Paul de Vence), im IVAM-Centre del Carme (Valencia), in der Yokohama Partside Gallery (Yokohama) und im Marugame Hirai Museum (Kagawa) ausgestellt. 2002 ist José Antonio Orts Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Ed Osborn

Geboren am 10.04.1964 in Helsinki, lebt in den USA (Oakland, California) und arbeitet als Komponist experimenteller Musik und Klangkünstler. Studium an der Wesleyan University in Middletown bei Alvin Lucier und Ron Kuivila (Bachelor of Arts 1987) und am Mills College in Oakland (Master of Fine Arts in elektronischen und audiovisuellen Medien 1992). Lehrtätigkeit (Klangkunst und elektronische Medien) an verschiedenen amerikanischen Universitäten und als Gastdozent an der Akademie für Bildende Kunst St. Joost in Holland. Zahlreiche Aufführungen und Ausstellungen in den USA, Kanada, Europa und Südamerika; Er komponierte für Film, Tanz und Installationsprojekte und u.a. auch für den Swatch-Pavillon bei den Olympischen Spielen 1996 in Atlanta und bei der Expo 1998 in Lissabon. Ed Osborn erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien z.B. von der Guggenheim Foundation, dem Banff Center for the Arts, Kanada, Het Apollohuis, Niederlande, Polar Circuit, Finnland, Djerassi Resident Artist Program, USA, Center for Research and Computing in the Arts an der University of California, San Diego/USA. Ed Osborn war Leiter des Klangkunstfestivals 'Sound Culture 96' in San Francisco – mit mehr als 200 Künstlern das größte Festival dieser Art, das je in den USA stattfand. Ed Osborn ist 2000/ 2001 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und erhält für das Jahr 2001 ein Guggenheim-Stipendium.

Emanuele Pappalardo

Emanuele Pappalardo wurde 1954 in Catania geboren und lebt in Rom. Er studierte Komposition, Choralmusik und Chorleitung, elektroakustische Musik und Gitarre am Konservatorium "A. Casella" in L'Aquila. Die meisten seiner Werke widmen sich der Beziehung zwischen "natürlichen" und elektronisch bearbeiteten Klängen. Seit 1986 arbeitet er aktiv mit RAI RadioTre zusammen. 1995 hat das Festival zeitgenössischer Musik in Sofia (Bulgarien) ihm ein monothematisches Konzert gewidmet und seine Werke fanden Anerkennung bei der ICMC '95 in Banff (Kanada) sowie der ICMC '96 in Hong Kong. Emanuele Pappalardo war Initiator, künstlerischer Leiter und Organisator des 1. Treffens zeitgenössischer Musik zwischen Italien und China (Peking, 1996). Seit 1990 befasst er sich mit der Beziehung zwischen Kirchenmusik und den Ausdrucksmöglichkeiten der Musik unserer Zeit. Er unterrichtet am Konservatorium "L. Refice" in Frosinone.

David Prior

Geboren 1972 in der Nähe von Bath/England. Nachdem er einige Jahre in Improvisations- und Rockbands Bass gespielt hatte, studierte er Musik und Religion an der University of Wales, Bangor; Kompositionsunterricht hatte er bei Andrew Lewis. Seit 1995 studiert er Komposition bei Jonty Harrison an der University of Birmingham, wo er an seiner Dissertation arbeitet. Seine bisherigen Arbeiten waren sehr erfolgreich und wurden international aufgeführt, bzw. gesendet. Sein Tonbandstück "Dense" erhielt sowohl 1995 den Kompositionspreis der Bangor University als auch den renommierten "prix de residence" beim Bourges International Electro-Acoustic Music Competition 1996. Durch vielfältige Einflüsse (von improvisierter Musik über moderne Instrumentalmusik bis hin zu Musique concrète) geprägt, arbeitet David Prior mit Künstlern verschiedener Bereiche zusammen. David Prior unterrichtet Komposition und Ästhetik an der University of Birmingham und leitet Workshops für Komposition und Klangkunst. David Prior war im Jahr 2000 mit einem Stipendium des DAAD in Berlin.

Martin Riches

wurde 1942 auf der Isle of Wight geboren und lebt seit 1969 in Berlin. Nach dem Architekturstudium in London (1961-68) war er bis 1978 als Architekt tätig. Seit 1980 arbeitet er in den Bereichen kinetische Kunst und Klangkunst. Seit 1975 baute er eine Serie von Maschinen, die grundlegende menschliche Aktivitäten imitieren wie z.B. gehen, zeichnen, schreiben, sprechen und musizieren. Seine erste Musikmaschine entstand 1979 (*The Flute Playing Machine*). In den 80er und 90er Jahren baute Riches u.a. eine selbstspielende Geige (*Violin*) und mehrere perkussive Selbstspielinstrumente. Seine Werke präsentiert Riches in Berlin, London, Tokio und Helsinki sowohl als Installationen, als auch in Konzerten und Performances. Für Riches' Musikmaschinen schrieben u.a. Tom Johnson, Wolfram Erber und Roland Pfrenge. In jüngster Zeit gilt sein besonderes Interesse der mechanischen Sprachsynthese (*The Talking Machine*), Animatronics und dem Bau mechanischer Uhren. 2001 nimmt er mit *Pas de Deux* an der Ausstellung *Figurative Kinetik seit Tinguely* in Heilbronn teil sowie mit seinen *Music Machines* an der Ausstellung *Musiques à voir* in Lille.

Antti Saario

Antti Saario wurde 1974 in Lahti, Finnland geboren und arbeitet als Komponist und Klangkünstler, wobei er sich auf akusmatische Musik spezialisiert hat. Zur Zeit promoviert er bei Jonty Harrison an der University of Birmingham.

Nicola Sani

Nicola Sani ist 1961 in Ferrara geboren. Er erhielt von zahlreichen Institutionen (darunter: WDR-Studio Akustische Kunst in Köln, Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin, Deutschlandradio, SFB, Experimental Studio der H. Strobel-Stiftung des SWF in Freiburg, französische Regierung, IMEB von Bourges, GRM-INA in Paris, RAI, Sinfonieorchester der Emilia Romagna "A. Toscanini", CIDIM, Festival "Musica Presente" Mailand, Musikforschungszentrum Rom) Aufträge und Stipendien. Nicola Sani komponierte elektroakustische und Instrumentalwerke, sowie Musiktheaterstücke, Intermedia-Installationen, die bei den wichtigsten internationalen Festivals neuer Musik und elektronischer Kunst aufgeführt wurden. Er ist außerdem künstlerischer Leiter des "Sonora-Projekts" zur Verbreitung der neuen italienischen Musik im Ausland und Redakteur der Zeitschrift *Musica/Realtà*. Nicola Sani arbeitet mit der universitären Konzertinstitution-Rom und mit RadioTre RAI zusammen.

Sabine Sanio

wurde 1958 in Hanau geboren und lebt als freie Autorin in Berlin. Nach dem Studium der Germanistik, Philosophie, Linguistik und Musikwissenschaft in Frankfurt/Main und Berlin promovierte sie mit einer Dissertation über »Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel«. Neben ihrer konzeptionellen Mitarbeit beim österreichischen musikprotokoll-Festival gab sie verschiedene Sammelbände zu aktuellen Fragen der Musik, Ästhetik und Medientheorie heraus, weitere Veröffentlichungen beschäftigen sich mit der amerikanischen und experimentellen Musik, der Klangkunst und dem Verhältnis von Musik und Sprache.

Gerhard Scherer

Gerhard Scherer erhielt ersten Akkordeonunterricht ab dem achten Lebensjahr u.a. von Eugen Tschanun. Er studierte Akkordeon bei Prof. Hugo Noth und Kammermusik bei Prof. Wolfgang Wagenhäuser an der Musikhochschule Trossingen. Seit 1987 unterrichtet er an der Musikschule Kreuzberg Akkordeon und ist Fachbereichsleiter für Tasteninstrumente. Seine Arbeit mit Kindern findet internationale Beachtung. Als Lektor und Herausgeber einer renommierten Akkordeonreihe arbeitet er für den Verlag Neue Musik Berlin. Er ist Mitbegründer und Herausgeber der Fachzeitschrift *forum akkordeon*. Gerhard Scherer konzertiert international als Solist und mit verschiedenen Ensembles (*Kammerensemble Neue Musik Berlin, United Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchester der Komischen Oper, musica viva Dresden, ARTett* u.v.a.). Er arbeitet seit Jahren mit führenden Komponistinnen und Komponisten zusammen und brachte zahlreiche Werke zur Uraufführung.

Robyn Schulkowsky

Die in South Dakota (USA) geborene Solo-Schlagzeugerin begann mit 5 Jahren Snare Drum zu spielen. Sie studierte zunächst Percussion an der University of Iowa (BM Degree) und

anschließend bis 1977 Percussion und Jazz in New York City. Im gleichen Jahr wurde Robyn Schulkowsky Director of Percussion Activities an der University of New Mexico, Albuquerque, und Solo Perkussionistin und Paukerin beim New Mexico Symphony Orchestra of Santa Fe. 1980 ging sie nach Deutschland, um bei Christoph Caskel in Köln zu studieren. Sehr schnell etablierte sie sich als eine der führenden Schlagzeugerinnen Europas. Seit 1980 ist Robyn Schulkowsky zu Gast bei den bedeutendsten Festivals für zeitgenössische Musik in ganz Europa. Konzertreisen führten sie außerdem in den Fernen Osten, in die USA, in die frühere Sowjetunion und nach West Afrika.

Lorenzo Seno

Lorenzo Seno wurde 1948 in Italien geboren und ist Physiker, F&E-Direktor und Konsulent. Lorenzo Seno arbeitete in der Industrie im Bereich der Elektrotechnik, im Bereich der Vergleichsrechnungen, der körperlichen Gestaltung, im Multimediabereich und mit Datenbanken für geographische Informationssysteme sowie in der Musikforschung. Darüber hinaus hält er Seminare über Technologie und unterrichtet Computerwissenschaft an der betriebswirtschaftlichen Fakultät der 3. Universität Rom.

Denis Smalley

geboren 1946 in Neuseeland; er studierte Musik an der Universität von Canterbury und der Victoria Universität von Wellington, eher nach Paris ging, um dort bei Olivier Messiaen und der GRM zu studieren. Anschließend zog er nach England und promovierte in Komposition an der Universität von York. Bis 1994 war Smalley Senior Lecturer in Musik und Direktor des Studios für elektroakustische Musik an der Universität von East Anglia. Gegenwärtig ist er Professor für Musik an Leiter des Music Department an der City University. Mehr als zwanzig Jahre lang komponierte er elektroakustische Musik, deren Wertschätzung sich nicht zuletzt in einer Anzahl internationaler Preise ausdrückt (u.a. Prix Ars Electronica 1988). Er lieferte auch theoretische Beiträge [*thinking*] zur elektroakustischen Musik; zu nennen ist hier insbesondere seine Forschung zur Wahrnehmung elektroakustischer Musik und seine Entwicklung des Begriffs des "spectromorphology", worunter die Gestaltung [*shaping*] von Klangspektren im zeitlichen Verlauf verstanden wird. Drei CDs mit seiner Musik sind gegenwärtig erhältlich: "Valley Flow", "Piano Nets", "Clarinet Threads", "Wind Chimes" und "Darkness After Time's Colours" auf dem Label "Empreintes Digitales (Kanada); "Vortex", "Tides" und "Pentes" bei "Ode Recordings" (Neuseeland); und "Névé" bei "Effects Input" (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille).

Markus Steffens

ist Musikwissenschaftler und lebt in Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind Neue Musik und Klangkunst. Seit 1998 ist Markus Steffens Mitarbeiter der singuhr-hoergalerie in parochial.

Michele Tadini

Michele Tadini wurde 1964 in Mailand geboren und studierte Gitarre, Komposition und elektroakustische Musik. 1991 wurde er zu Darmstädter Ferienkursen eingeladen; 1998 wurde er für ein Stage des IRCAM auserwählt. 1994 – 1996 unterrichtete er elektroakustische Musik bei den Meisterkursen der Musikakademie der Emilia Romagna (A. Toscanini Stiftung) und seit 1998 bei den Ausbildungskursen des Instituts "Tempo Reale" in Florenz. Seine Werke wurden im Rahmen bedeutender Veranstaltungen aufgeführt, darunter: E-Musik-Festival des E.M.S. (Stockholm), "Percorsi di musica d'oggi", "Milano Musica", "Nuove

Sincronie“, „Spaziosuono“, „Internationale Musik- und Architekturbiennale“ (Genua), „Di nuovo musica“ (Reggio Emilia), „Musique italienne“ (Toulouse), „Musica“ (Straßburg), „Regola, Gioco“ (Mailand), Festival „Nieuw Ensemble“ (Amsterdam). Außerdem komponierte er Bühnenmusik zu zahlreichen Theaterstücken, Klanginstallationsmusik, Ballettmusik und Musiktheaterproduktionen. Michele Tadini ist Generaldirektor und Produktionsleiter des AGON-Zentrums in Mailand, dem er seit 1990 angehört. Er arbeitet dort im elektronischen Bereich zahlreicher Musikproduktionen mit.

Jo Thomas

geboren in Wales, lebt in London, wo sie als Komponistin arbeitet. Ihre Werke wurden weltweit aufgeführt und über Radiosendungen ausgestrahlt. Sie studierte elektroakustische Komposition an der Universität von Wales Bangor bei Andrew Lewis. 1995 arbeitete sie im gleichen Bereich als Research Student an der Universität von Huddersfield bei Michael Clarke, Christopher Fox und Mathew Adkins; gegenwärtig promoviert sie an der City University London bei Simon Emmerson. Einige ihrer Arbeiten: „Poem Picasso“, „African Violet“ (erhielt eine Empfehlung in Bourges), „Overture“, „Glitch“ und „Wolfe“ (letzteres wird demnächst auf der SAN-CE „Emerging Horizons“ und auf der Webseite der CEC zu hören sein). Unter den jüngeren Werken seien neben „Dark Noise“ die Klanginstallation „Lorry Red Lorry Yellow“ genannt, die in Zusammenarbeit mit dem norwegischen Komponisten Frank Ekeberg entstand. Augenblicklich arbeitet Thomas an einem Auftragswerk für Trompete und Tonband für den Trompeter Steve Altoft und, zusammen mit dem Künstler Paul Hopton, an einer Installation („Song for Jugganeth“). Stipendien und Preise wurden ihr von folgenden Organisationen zuerkannt: Snowdon Foundation, The Sports and Arts Foundation, Royal Society for the Fellowship of Musicians, The Princes Trust.

Hans Tutschku

1966 in Weimar geboren, beschäftigte sich seit seinem 16. Lebensjahr mit zeitgenössischer Musik und wurde Mitglied des *Ensembles für Intuitive Musik Weimar (EFIM)*, das sich Aufführungen mit Live-Elektronik widmet. An der Musikhochschule in Dresden studierte er Komposition mit elektronischen Klangerzeugern bei Friedbert Wissmann und hatte seit 1989 Gelegenheit, an mehreren Konzertyklen von Karlheinz Stockhausen teilzunehmen, um bei ihm Klangregie zu erlernen. Weitere Studien im Bereich elektroakustischer Musik führten ihn 1991/92 an das Institut für Sonologie am Königlichen Konservatorium in Den Haag und 1994/95 an das IRCAM in Paris. In den letzten Jahren entstanden synästhetische Projekte für Ausdruckstanz, multimediale Projektion und Ensemble, außerdem Film-, Schauspiel- und Ballettmusiken sowie zahlreiche instrumentale und elektroakustische Kompositionen. Er erhielt verschiedene Kompositionspreise bei internationalen Wettbewerben (z.B. Studienpreis des IRCAM 1994, 1. Preis beim Internationalen Wettbewerb für elektroakustische Musik „Prix Noroit“ 1998, Prix Ars Electronica Linz 1998). 1995 – 96 lehrte er als Gastprofessor elektroakustische Komposition an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar und gab zahlreiche Kompositionsworkshops an den Universitäten von São Paulo und Singapur, an der Musikakademie in Budapest sowie am Zentrum Tempo Reale in Florenz. Seit 1997 unterrichtet er am IRCAM in Paris. Seine Werke erlebten zahlreiche Aufführungen auf Festivals in Europa und Südamerika.

Mario Verandi

geboren 1960 in Buenos Aires, lebt in London und Berlin. Studium von Musik und Computertechnologie von 1979–85 in Buenos Aires und Rosario, Argentinien, von 1986–89 in Barcelona an den Phonos Electroacoustic Music Studios und seit 1990 Computermusik und Komposition (PhD.) an der Birmingham University London. 1997 war er 'composer-in-residence' in den Studios von *La Muse en Circuit* in Paris bei Luc Ferrari. Seit 1994 ist Verandi als Komponist und Tonassistent am BEAST (Birmingham Electroacoustic Music Theatre) tätig. Seine Stücke erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen – u.a. Bourges International Electroacoustic Music Awards '96 und '98, Musica Nova Preis Prag '96, Prix Ars Electronica Linz '97 – und wurden weltweit bei Festivals wie ISCM Welt Musik Tage, musica Straßburg, Ruggisant Grenoble, Internationale Computer Musik Konferenz Thessaloniki, aufgeführt. Seine Komposition *Rthe Neighbouring ShoreS* wurde kürzlich in die Sammlung Lateinamerikanischer Kunst der Universität Essex aufgenommen. Mario Verandis Œuvre umfasst Instrumentalwerke (für Solisten und Ensembles) sowie elektroakustische Musik und Radiostücke; er arbeitet sehr intensiv mit bildenden Künstlern, Tänzern, Filmemacher und Schauspielern zusammen. 2000/ 2001 ist Mario Verandi Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Impressum des Katalogs *

Herausgeberin	Ingrid Beirer Deutscher Akademischer Austauschdienst Berliner Künstlerprogramm Leiter: Ulrich Podewils) www.berliner-kuenstlerprogramm.de www.inventionen.de
Redaktion	Ingrid Beirer, Silke Borgstedt, Frank Gertich, Folkmar Hein
Übersetzungen	Silke Borgstedt, Frank Gertich, George Goodman, Laurie Schwartz
Fotos	Roman März,
Gestaltung	cyan
Herstellung	Reiter-Druck

© DAAD, Pfau-Verlag, Autoren und Fotografen, Saarbrücken 2001

Dem Katalog liegen 2 CDs bei: 1. Auftragswerke der Inventionen 2000,
2. Dokumentation der Klanginstallationen

zu beziehen über den Buchhandel oder durch den Verlag:
Pfau Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken.

Die CDs sind einzeln zu beziehen durch die Edition RZ:
ed. RZ Parallele 10012, 10013. LC 08864, www.edition-rz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
ISBN 3-89727-133-8

* vergleiche auch das Programmbuch zur Aufführung des Prometeo