

affacca – geistesgegenwärt. musik
affacca – geistesgegenwärt. musik
affacca – geistesgegenwärt. musik
affacca – geistesgegenwärt. musik

RSO | VE
»

Eine Archäologie der Medien: Klangexperimente im 21. Jahrhundert

Samstag, 15. November 2014

→ Theaterhaus Stuttgart

Sonntag, 16. November 2014

→ Theater Rampe

SWR >>

Eine Archäologie der Medien: Klangexperimente im 21. Jahrhundert



Sendetermine: SWR2 JetztMusik – immer mittwochs um 23.03 Uhr

3. Dezember 2014: Lewis, Far, Bauchholt

10. Dezember 2014: Lilienstern, Ferrari

17. Dezember 2014: Parmegiani, Meadowcroft, Reese

7. Januar 2015: Adachi, gamut inc, Szałankiewicz

14. Januar 2015: Vinyl-Terror & -Horror, Thomas Ankersmit, Phill Niblock

Samstag, 15. November 2014 → Theaterhaus Stuttgart, T1 & T4

15.30 Uhr Performance & Gespräch → T4

Tomomi Adachi

Song for Everyone 1995

for publicly gathered 8-12 voice performers and 1 turntable player 10'

Konzerteinführung

mit Matías Far, Genoël von Lilienstern, Thomas Meadowcroft und Kirsten Reese

17 Uhr Orchesterkonzert → T1

George Lewis

Memex 2013-14

für Orchester DE 17'

Matías Far*

No azul, no verde o rosa, no amarillo 2014
(*metáforas de sombra del paraíso*)

für Orchester UA 17'

Kompositionsauftrag des SWR

Carola Bauchholt

Brunnen 2013

für Violoncello und Orchester DE 17'

Genoël von Lilienstern

Couture 2014

für Synthesizer und Orchester UA 18'

Kompositionsauftrag des SWR

Luc Ferrari

Tautologos IV 1996-97

für Sampler und Orchester DE 30'

I. Bloc

II. Interstice

III. Tautologie

Francesco Dillon – VIOLONCELLO

Art Zoyd** – KEYBOARDS/SAMPLER/PADS

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR

Ilan Volkov – LEITUNG

* Preisträger »Meisterkurs Orchesterkomposition« 2012

** Art Zoyd: Yukari Bertocchi-Hamada & Nadia Ratsimandresy – SAMPLERS & KEYBOARDS
Daniel Koskowitz & Romuald Cabardos – SAMPLERS & PADS

Samstag, 15. November 2014 → Theaterhaus Stuttgart, T1 & T4

21 Uhr Chorkonzert → T1

Bernard Parmegiani

Stries 1980

für drei Synthesizer und Tonband DE 18'

III. *Stries*

Thomas Meadowcroft

Ereozoic Age Lovers 2014

für Sprecher, Hammondorgel und Chor UA 18'

Kompositionsauftrag des SWR

Kirsten Reese

The lightest words had the weight of oracles (2014)

für Fairlight CMI Synthesizer und E-Gitarre UA 13'

Kompositionsauftrag des SWR

Alan Hilario

showdown (music & filmclip series 1) 2007

für Schlagzeug solo 18'

Thomas Meadowcroft – SPRECHER/HAMMONDORGEL

Seth Josel – E-GITARRE

Colette Broeckaert, Martin Lorenz, Sebastian Berweck – SYNTHESIZER

Pascal Pons – SCHLAGZEUG

SWR Vokalensemble Stuttgart

Grete Pedersen – LEITUNG

22.30 Uhr Performances → T4

gamut inc

Ex machina 25'

Łukasz Szałankiewicz

Connection reset by Peer 25'

Sonntag, 16. November 2014 → Theater Rampe

15 Uhr Gespräch

»Die Nostalgie der Zukunft«

mit Wolfgang Ernst, Jörg Heiser und Sanne Krogh Groth

Moderation: Björn Gottstein

16 Uhr Konzert

Vinyl-Terror & -Horror

Turntable-Performance 45'

17 Uhr Konzert

Thomas Ankersmit

Modular-Synthesizer-Performance 45'

18 Uhr Konzert

Phill Niblock

Vlada BC (2013) Elisabeth Smalt, recorded viola d'amore samples 20'

Surge.1 (2014) Thomas Ankersmit, recorded Serge synthesiser samples and live 21'

Bag (2014) David Watson, recorded bagpipe samples 21'

Video from the *Movement of People Working* series

Postdigitale Restauration

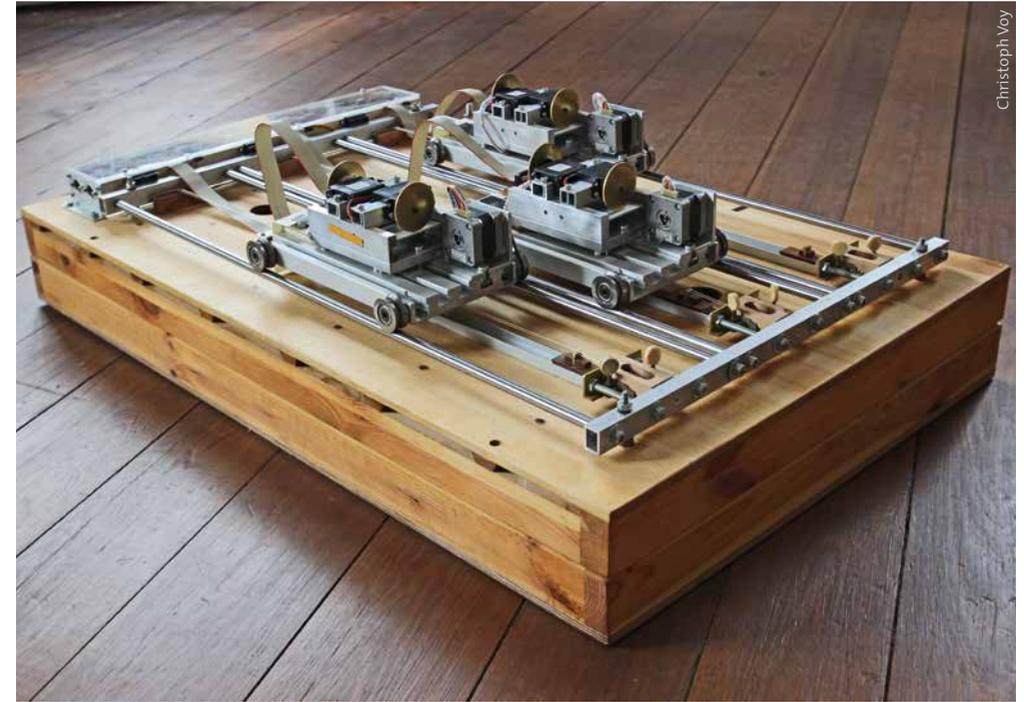
Wiederentdeckte Instrumente und die Krise der Computermusik

Martin Rumori

Was bewegt Komponisten elektroakustischer Musik dazu, heute Analogsynthesizer der Siebziger- oder Instrumente der frühen Digitaltechnik der Achtzigerjahre einzusetzen? Was reizt Musiker daran, Instrumente zu spielen, die vor kurzem noch als hoffnungslos veraltet, als klanglich beschränkt, umständlich in der Handhabung galten? Was verleitet das Publikum dazu, solchen Einlassungen mit Neugierde zu begegnen, anstatt sie als bestenfalls unterhaltensame Kuriosa, als Hobby von Freaks und Retro-Punks zu belächeln?

Offensichtlich macht es einen Heidenspaß, sich mit den alten Apparaten zu beschäftigen oder mit solchen, die so tun, als wären sie es. Ablesbar ist das am »heiligen Ernst«, mit dem das geschieht, einen Begriff, den der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga in seinem Werk »Homo ludens« (1938) prägte. Ganze Internetforen sind etwa mit der Frage befasst, wo noch Restposten originaler, nicht mehr hergestellter Schaltkreise für Reparaturen oder Nachbauten erhältlich sind und welche klanglichen Einbußen modernere Ersatzlösungen haben. Sebastian Berweck suchte kürzlich verzweifelt auf den einschlägigen Mailinglisten nach einem originalen Yamaha CS 40 M zur Rekonstruktion vom Parmegianis Komposition *Stries*. Das dokumentiert die reale Verknappung des historischen Synthesizers nicht nur, sondern sie wird gleichzeitig inszeniert: Jetzt wissen wir alle, dass nicht einmal mehr die GRM einen funktionierenden CS 40 M hat, und irgendwie scheint uns das näher am Bibliotheksbrand von Alexandria als an einem Festplattencrash.

Die Wiederentdeckung des Ausrangierten hat einen akademischen Namen, der inzwischen in aller Munde ist: »Medienarchäologie«. Spielen mit altem Gerät als latente Rationalisierung, indem die operative Erfahrung der historischen Apparate mit dem Ziel (oder dem Vorwand) des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns verbunden wird. Mit derselben Forderung nach Wissenschaftlichkeit wirkt die Medienarchäologie jedoch auch als die größte Spaßbremse. Eine andere Rationalisierung sind die behaupteten Vorzüge der alten Instrumente, ihre Haptik, ihre Anmutung und vor allem: ihr Klang. Wärmer, ursprünglicher, reicher, lebendiger,



unberechenbarer, »dreckiger«. Wie auch immer die Zuschreibungen konkret lauten, es ist wahrscheinlich etwas Wahres dran, der Unterschied ist hörbar. Ebenso wahr ist aber auch, dass diese Charakterisierungen subjektive, unspezifische Abgrenzungen sind, also inverse Aussagen über das, was man sonst verwenden müsste, nämlich aktuelle Musik- oder Klangsynthesesoftware.

Die heutige Digitaltechnik scheint ihren Reiz für aktuelle künstlerische Positionen tatsächlich verloren zu haben. In der postdigitalen Ära – das ist nicht das Zeitalter, in der das Digitale vergangen ist, sondern jenes, in der es alltäglich geworden ist – lockt man mit »Computermusik« niemanden mehr hinter dem Ofen hervor. Das Unbehagen ist offensichtlich so groß, dass man wieder analog musiziert, oder früh-digital (als »digital« noch etwas hieß), oder so tut, als ob. Jedenfalls eignet man sich Instrumente an, um mit ihnen das zu machen, wofür sie gebaut wurden. Das hätte es in der Avantgarde der Fünfzigerjahre nicht gegeben. Wenn schon existierende, also überkommene, Instrumente gespielt wurden, dann doch wenigstens anders als je zuvor, mit neuen Spieltechniken oder präpariert, auf der Suche nach unerschlossenen Klängen. In der elektronischen Musik war der »zweckentfremdete Einsatz der Apparate« (Elena Ungeheuer) bestimmend, also möglichst alles für musikalische Zwecke zu nutzen, was nichts mit Musik zu tun hat, zum Beispiel physikalische Laborgeräte.

Auch der Computer wurde nicht für die Musik gebaut, trotz vieler Parallelentwicklungen und Technologietransfers, etwa der Speicherung von Daten auf Kassetten. Die universelle signal-

und symbolverarbeitende Rechenmaschine haben sich die Pioniere der Computermusik in den Fünfziger- und Sechzigerjahren schrittweise angeeignet, um mit ihr musikalische Zusammenhänge zu formulieren oder mit mathematischen Funktionen Klänge zu erzeugen. Mit steigender Rechenleistung wurde die Kompositions- und Klangsynthesoftware echtzeitfähig und in den Neunzigerjahren durch die steigende Verbreitung und Mobilität performancetauglich für den Live-Auftritt.

Es wurde digital »gepatcht«, was das Zeug hält: solo, im Duo oder in Kleingruppen, zusammen mit anderen Instrumenten, als Live-Elektronik, also der Echtzeitverarbeitung externer Klänge, im Konzertsaal oder Club, zugeschaltet über das Netz oder kollaborativ in verteilten Systemen, hinweg über alle Genregrenzen, mit unterschiedlichsten Selbstbeschränkungen (»kein Sampling, nur Synthese« oder »nur freie Software«) und verschiedenen Graden der Selbstreferenzialität und -reflexivität (etwa beim Live Coding). Man darf sagen: Es wurde musiziert.

Versonnen rieb die Musikwissenschaft sich die Augen und stellte fest, dass die Software und mit ihr erstellte Patches Eigenschaften von Instrumenten aufweisen: in ihren Paradigmen und Oberflächen, ihren Einschränkungen und Widerständigkeiten bei der allmählichen Durchdringung, der Voraussetzung spezifischer Fertigkeiten samt der Möglichkeit, ihre Beherrschung in Virtuosität zu überführen. Da man Software nicht getrost nach Hause tragen kann, worauf schon die antiquierte Computervokabel »Hardcopy« für »Ausdruck auf Papier« verweist, wurden in der Not allgemein »dem Computer« die höheren Weihen verliehen, ein Instrument zu sein. Artikel oder ganze Ausgaben von Fachzeitschriften, die sich diesem Phänomen widmeten, sind erst wenige Jahre alt, jedenfalls deutlich jünger als sie heute klingen. Geboren waren »Laptopmusiker« und »Laptoporchester«, autarke Komponisten arbeiten seither im »Laptopstudio«, in dem es auch und endlich »Software-Instrumente« gibt. Dennoch: So nachvollziehbar diese Begriffsprägungen sind, so sehr verrät ihre Notwendigkeit das Eingeständnis der Unbeholfenheit. Ein mathematischer Beweis ist, was als ein mathematischer Beweis anerkannt wird. Ein Musikinstrument ist, was als solches wahrgenommen wird. Wenn gamut inc auf ihrer Webseite von der interaction of electronic and instrumental music sprechen, so leuchtet uns diese Gegenüberstellung unmittelbar ein: Die Elektronik kann nur profitieren, wenn sie mit Instrumenten interagiert. Dass Instrumente vielleicht auch elektronisch sein könnten, darauf kommen wir nicht.

Die unbestreitbaren instrumentalen Merkmale des Musikcomputers bleiben dem Publikum verborgen. Er hat die Anmutung einer Büromaschine (er ist eine), verfügt für sich genommen über dasselbe Interface, und musikalische Resistivität oder Virtuosität vollziehen sich vor allem auf der symbolischen Ebene der Programmierung oder im Umgang mit virtuellen Oberflächen, unerschlossen selbst für die meisten Mitmusiker. Obwohl der Computer auf der Bühne nicht wie ein Instrument aussieht, konnte er als solches präsentiert werden, solange die mit ihm erreichten Innovationsschübe sinnlich erfahrbar oder zumindest musikalisch evident waren: neue Klangwelten zum Beispiel, immersive, mehrkanalige Environments oder neue Kontexte wie Live-Elektronik oder Vernetzung. All das hat sich erschöpft; echte Überraschungen erwartet auf diesen Gebieten niemand mehr.

Die Abhilfeversuche der letzten Jahre zeigen, dass die Krise durchaus erkannt wurde. Vielfach werden Controller und Sensorik eingesetzt, um die motorische Interaktion mit dem Computer körperlicher, individueller und nachvollziehbarer erscheinen zu lassen. Natürlich beinhaltet das auch, dass physikalische und musikalische Parameter haptisch zugänglich, also »instrumentaler« kontrollierbar werden und es nicht nur so aussieht. Jedoch fand und findet eine regelrechte »Gadgetisierung« statt, wie sie seit Jahren in der NIME-Community (New Interfaces for Musical Expression) zu beobachten ist: die Tendenz, mit immer neuen, spektakulären Interfaces aufzuwarten, die auf der Bühne Unterschiede und Fortschritt markieren, letztlich aber als Steuerung für die immer gleichen klangerzeugenden Patches dienen.

Gegenwärtig dominiert auch bei den Interfaces der vorerst letzte postdigitale Backlash in der Uniform von Tablet-Computern und Mobiltelefonen: generisch, kaum haptisch und auf Tastendruck schon wieder anders, also obsolet. In der Werbesprache heißt das »liquid«. Ästhetisch schwimmen wir schon längst.

Wenn die Frustration über die postdigitale Sackgasse richtig groß ist, dann hilft kein kleiner Schritt zurück. Der Rückgriff auf Vintage-Instrumente und solche, die so tun, ist ein großer. Die Instrumente haben haptische Oberflächen, sind im Verhältnis zu heutigen Computerarchitekturen relativ einfach aufgebaut und laufen nicht Gefahr, sich plötzlich zu verändern. Sie sind, wie sie sind. Das trifft auch auf komplexe Computersysteme wie den Fairlight und sogar auf ältere Software zu, die nur noch auf historischen Computern läuft: Auch sie bleiben, wie sie sind, denn sie werden nicht mehr weiter entwickelt.

Sogar Laien haben inzwischen eine Vorstellung von der instrumentalen Widerständigkeit dieser Instrumente: Es braucht Wissen und muss viel Zeit kosten, die Wirkung so vieler Knöpfe zu explorieren und gezielt zu reproduzieren. Von frühen Computeroberflächen denken wir, zum Teil zu Recht, wie umständlich sie vermutlich zu bedienen sind, wie wenig unsere heutigen Paradigmen anwendbar sein dürften. Das sind Voraussetzungen für eine Virtuosität, die ähnlich wie bei akustischen Instrumenten unmittelbar erkannt und eingeschätzt, also auch inszeniert und bewundert werden kann. Auf sie mussten wir lange verzichten, und jetzt wollen wir sie zurück.

Gleichzeitig sind die wiederentdeckten Instrumente mehr oder weniger rar, daher potenziell einzigartig und nicht reproduzierbar. Sie verkörpern also genau das Gegenteil der einst gefeierten Demokratisierung, die zum »Laptop-Studio« für jedermann geführt hat. Reproduktionen aus autorisierter Hand, wie etwa neu gebaute AKS Synthi oder der Retro-Fairlight von 2011, sind halbwegs akzeptabel, weil ebenso rar, Software-Simulationen auf dem iPad sind es nicht und bleiben bestenfalls Gimmicks.

Zurück zum Heidenspaß und zum »heiligen Ernst«: Auf den alten Apparaten lässt sich prächtig musizieren. Wir alle, Komponisten, Musiker, Wissenschaftler und Publikum, haben etwas davon, sei es auf ästhetischer oder epistemischer Ebene. Schön wäre es, wenn wir die Freude über das Wiederentdeckte mit Neugier verbinden könnten auf das, was als nächstes kommt: neuartige Formen des Musizierens vielleicht und neue, noch nicht denkbare Ideen für Instrumente der postdigitalen Ära.

WERKEINFÜHRUNGEN

Tomomi Adachi

Song for Everyone 1995

for publicly gathered 8-12 voice performers and 1 turntable player

In diesem Stück werden Menschen als Verstärker eingesetzt. Es gibt keinen Platz für die Individualität der Performer in diesem Prozess. Trotzdem offenbart das Ergebnis ihre ausgeprägten Individualitäten, und das, obwohl sie sich bemühen, zu gehorchen und die ihnen gestellte Aufgabe zu meistern. Ich stelle mit diesem Stück auch einen Zusammenhang her zwischen dem Phänomen Nationalismus und Stimme; der Titel bezieht sich auf eine japanische Fernsehsendung, die sich viele Jahre der Musikerziehung für Kinder widmete.

Tomomi Adachi

George Lewis

Memex 2014

für Orchester

Der Memex (Memory Extender) war ein Gedankenexperiment des US-amerikanischen Ingenieurs Vannevar Bush, das er 1945 im *Atlantic Monthly* in seinem berühmten Artikel »As We May Think« vorstellte. Der Memex wurde in den späten Sechzigerjahren zum Vorbild für die Vorstellung vom Hypertext, dessen Nachfahren heute dort verankert sind, wo EDV und alltägliches westliches Bewußtsein aufeinandertreffen. Bush stellte sich den Memex als eine mechanische Einrichtung vor, die alle »Bücher, Aufzeichnungen, Kommunikationen« einer Person aufbewahren sollte – »eine vergrößerte, intime Ergänzung seines Gedächtnisses«. Er glaubte, dass das menschliche Gehirn »mit Assoziationen arbeitet: Der Zugriff auf ein Element führt sogleich zum nächsten, das durch Assoziationen der Gedanken nahe gelegt wird.« Der Memex sollte diesen Prozess imitieren, mit einer dynamischen Struktur, die es dem Nutzer erlaubt, schnell durch die gespeicherten Elemente zu navigieren. »Der Vorgang, dass zwei Elemente aneinander gebunden werden, ist entscheidend«, schrieb Bush. Sir Tim Berners-Lee, der Erfinder des World Wide Web, formulierte es so, Jahre später in einem aufgezeichnetem Vortrag »It's all about connections.«

Ich erinnere mich an eine sinnträchtige Formulierung des Musikpsychologen Stephen McAdams aus dem Jahre 2011, als er seine Forschungsarbeit als »das sich entfaltende Wesen der Erfahrung durch Zeit und ihrer mitschwingenden Reminiszenzen« beschrieb. McAdams hält das für einen zentralen Aspekt beim Verstehen großer Formen in der Musik. In meinen eigenen Kompositionsprozessen verwende ich seit langem einen assoziativen Diskurs mit »Verhaltensmengen«, eine Gruppe von Elementen, die sich auf eine bestimmte Weise verhal-

ten, die Strukturen untereinander austauschen, sich mit anderen Mengen neu kombinieren und auf neue Art und in neuer Gestalt wieder auftauchen, um so jene »mitschwingenden Reminiszenzen« zu evozieren, die bei ihrer Begegnung mit dem Hörer entscheidend sind. Bush verstand die Assoziationsfähigkeit des Memex als einen Gedächtnisverstärker. In meinen letzten Werken, *The Will To Adorn* (2011) für großes Ensemble und dem Septett *Mnemosis* (2012), schlägt sich rekombinantes Verhalten als eine Form der assoziativen Assemblage nieder, die uns dazu ermuntert, den Bus zu erreichen und sich auf eine lange Fahrt zu begeben.

Die Beschäftigung mit musikalischen Strukturen, die auf die gleiche Weise wie der Memex und das Internet funktionieren, können zu einer fruchtbaren Kombination von Unbestimmtheit, Wirkung, Gedächtnis und dem unaussprechlichen Moment einer Entscheidung führen, die gemeinsam eine Verbindung zwischen der Komposition außerhalb der Zeit und dem Hören im Augenblick herstellen. Aufmerksamkeit (Hören) wird zu einer Form von Navigation. In dem Werk, das Sie heute hören, wird Komposition zu einer spielerischen Verwicklung mit der Sprunghaftigkeit der Erinnerung, mit Absicht, Erwartung, Widerstand und Hoffnung.

George Lewis

Matias Far

No azul, no verde o rosa, no amarillo (metáforas de sombra del paraíso)

[*Weder Blau, noch Grün oder Rosa, kein Gelb (Schattenmetaphern des Paradieses)*] 2014

für Orchester

In meiner Kindheit begeisterte ich mich, wie meine Freunde auf der Insel auch, für das Bild vom Fluss. Natürlich gefiel uns das Meer. Aber die Vorstellung, dass Wasser fließt und sich durch Bäume und Felsen windet, schien dem Meer überlegen zu sein. Gelegentlich, im Frühjahr, erkletterten wir an einem heißen Tag einen Berg, um dort eine Badestelle zu finden und kurz ins eisige Wasser zu tauchen. Das kalte Wasser machte uns krank, aber glücklich.

Wasser ist ein wichtiges Motiv in der Musik. Seine rhythmischen Muster, die Struktur der Wellen, das Gemurmel. Der Fluss im Scherzo der *Dritten Sinfonie* von Robert Schumann, das Meer in einigen Stellen aus Debussys *La Mer*. Das sind Beispiele eines Bildes, das ein Subjekt sich von einem Objekt macht. Heute sind wir nicht mehr so raffiniert.

Ich erinnere mich an eine Woche in La Mola, einem Leuchtturm der Insel Formentera, und wie schwer es mir fiel, zu schlafen. Nachts, wenn man es nicht sieht, ist das Meer überwältigend. Es ist wie eine Projektion des Windes. Es korrespondiert nicht mehr mit dem ewigen, ruhigen, blauen Bild, das sich jenseits des kleinen Küchenfensters an einem Augustmorgen vor einem erstreckt.

Es gibt ein Gedicht von Vincente Aleixandre, das den Fluss seiner Kindheit in Malaga beschreibt. Aber was heißt es, die Natur zu beschreiben? Zum Beispiel bei Goya? Hier wurde mir klar, dass Musik und Lyrik Formen des Wissens sind, wenn sie an das poetische Phänomen heranreichen.

Walter Benjamin verbrachte einige Zeit auf Formentera. Ich erinnere mich gerade daran, weil auch er einen Text darüber schrieb, was poetisch und was nicht poetisch sei, am Beispiel von

Hölderlin. Ich habe diesen Text oft gelesen. Und weil ich mich darin erinnere, Benjamin erstmals auf einem alten Foto gesehen zu haben, glücklich in einem kleinen Boot liegend, auf der ruhigen, hellen See.

Ich betrachte Miquel Barcelós afrikanische Gemälde eingehend. Vor allem die, die mit Flüssen zu tun haben, also die meisten. Fast alles kommt vom Wasser. Wasser, wie die Suppe, ein Strudel, Farbschichten. Die Bilder sind ein Ort, um die Natur zu finden, die Wirklichkeit, wenn wir sie sehr sorgfältig betrachten. Dann kommt die Komposition. Aber das Bild, eine Form des Wissens, geht ihr voraus.

Was sind Bedeutungen und Formen des Abstrakten und des Organischen? Wie entsteht und stirbt der Sinn einer Vorstellung? Zum Beispiel wenn wir in der Bewegung des Wassers einen Walzer erkennen. Bei Gustav Mahler begegnen wir diesem Phänomen oft. Aber es ist nicht einfach ein Walzer. Es geht darüber hinaus. Mahler zeigt uns andere Inhalte. Am Anfang, in den ersten Sinfonien, gibt es Himmel, Wiesen, Wälder. Später gibt es nur noch eine Tafel; Natur mit den Augen des Botanikers, ohne Inhalt.

Ich habe im Laufe des vergangenen Jahres das Meer und einige Flüsse fotografiert, in Bordeaux und auf Mallorca. Die Morfografie ist darauf in ständiger Bewegung. Gewaltige Materialmengen. Jetzt ist daraus meine Bewegung des Klangs geworden. Als betrachtete ich den Klang, während er auf dem Boden liegt. Beobachten und schreiben. Einen Beobachtungspunkt suchen. Beobachten, Interesse verlieren, weiter gehen. Des Beobachtens müde sein, wie in der Kindheit, als wir uns Geschichten ausgedacht haben, während wir auf das Meer schauten. **Matias Far**

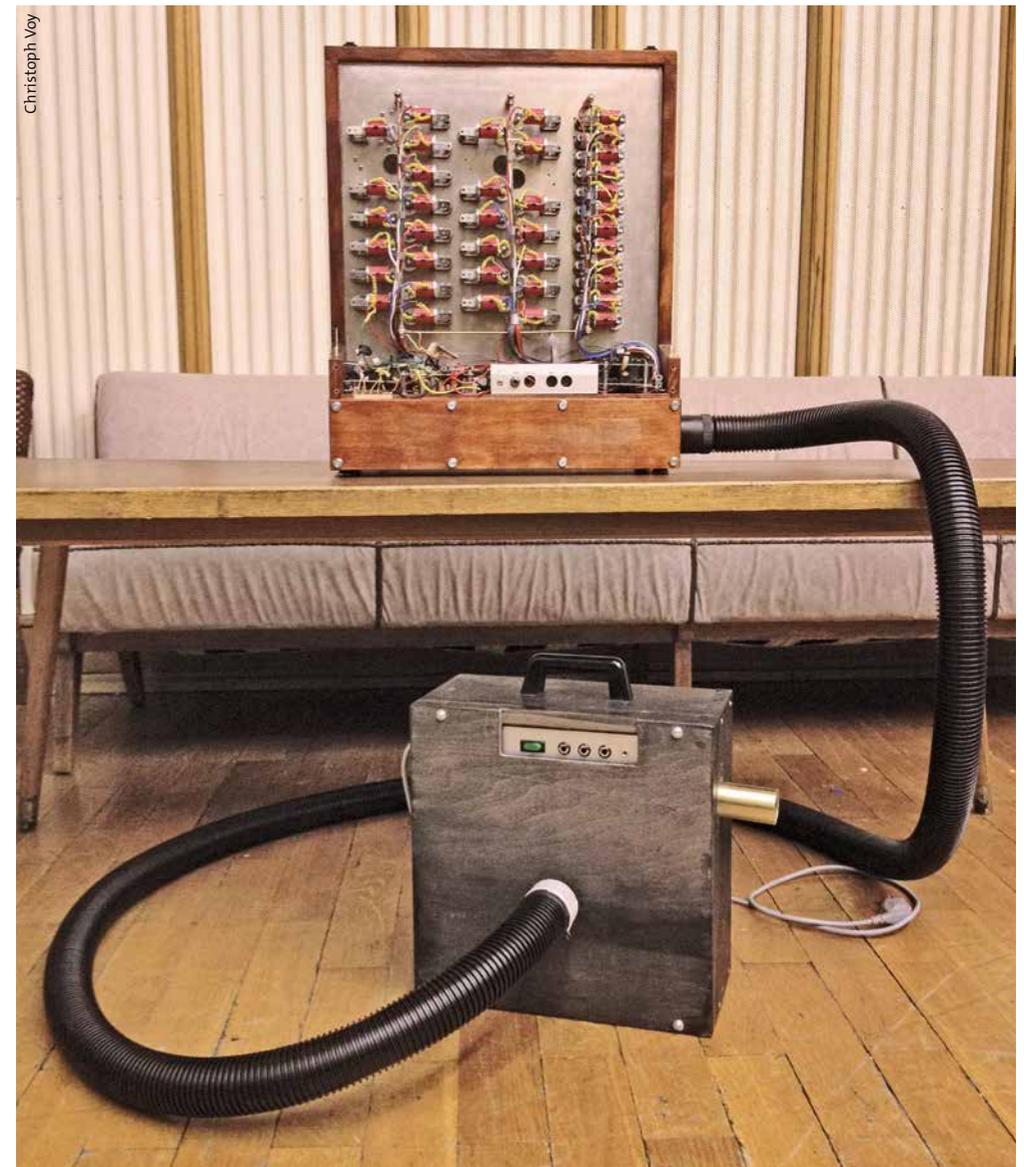
Carola Bauckholt

Brunnen 2013

für Violoncello und Orchester

Beide, der Dichter Jean Paul und die Komponistin Carola Bauckholt, haben Musik mit der niederen Alltagswelt kontrastiert. Bei Jean Paul sind es die Musikalität der Texte und das Kontrastprinzip, das sich im Nebeneinander eines beinahe lyrischen Hochtons und satirischer, häufig metapherngestützter Einlassungen entfaltet. In seinen Idyllendichtungen nimmt er das Kleinste, Alltäglichs des menschlichen Lebens in den Blick, in seinen Romanen die Tonhöhe des großen dichterischen Wurfs. Bei Carola Bauckholt ist es die enharmonische Verwechslung zwischen Klang und Geräusch, Musik und Alltag, die zu einer Verflechtung und schließlich zu einer Enthierarchisierung von beidem führt und damit auch zu einer Auflösung der Grenze zwischen Klang- und Geräuscherzeugern. Plastiktuben, Flaschen, Spülschwämme, Eimer und Kartons werden mit ebenso großer kompositorischer Genauigkeit behandelt wie die instrumentalen Spieltechniken auf dem Cello.

Carola Bauckholts 15-minütiges Stück *Brunnen* für Cello und Orchester, entstanden als Auftragswerk im Kontext des Wettbewerbs zu Jean Paul und 2013 beim Festival Klangspuren Schwarz uraufgeführt, geht nicht auf eine Dichtung oder ein Motiv Jean Pauls zurück, sondern



auf eine außermusikalische Anregung, die zunächst einmal nichts mit dem Schaffen des fränkischen Dichters zu tun hat: einen Brunnen auf einer Alpweide in Graubünden. Das ist eine jener Initialzündungen, wie sie typisch sind für Carola Bauckholts Werke: Ein Geräusch wird bis in seine kleinsten klanglichen Bausteine hinein ausgeleuchtet und einer im Fluss der Komposition sich entfaltenden Verknüpfung unterworfen, bei der instrumental nachgebaut und elektronisch zugespielte Varianten des Geräuschs einander abwechseln können – für die Ohren der Zuhörer ist dieses Verwechselfspiel oft kaum erkennbar.

In *Brunnen* bleibt es nicht bei der Aufnahme von der Alpweide, sie wird ergänzt durch Samples von Bohrarbeiten in Kiew, dem Abfluss einer Spüle in Südtirol und dem Piepton eines ICEs. Die Perkussionisten bedienen nicht nur verschiedenes Schlagwerk, sondern sie haben auch eine Rillenpappe mit einer kleinen Versandtasche und ein Backofenrost mit einer Telefonkarte zu reiben. Zum Instrumentarium der Harfe gehören ein Plektron und eine Sonicpower-Ultraschallzahnbürste, zu dem der Celli eine Wäscheklammer und große leere Joghurtgläser. Diese Mittel dienen dazu, das Panorama einer Idylle zu entfalten, in die kontrastiv moderne Technik in Form von ICE-Geräuschen oder Dieselmotoren integriert wird.

Eine Grundspannung bezieht das Stück aus dem Kontrast zwischen Natur- und Maschinengeräuschen – ein fließender Übergang zwischen beiden ist dabei absichtsvoll inszeniert. Die Tatsache, dass das Geräuschspektrum auf deutschen Bahngleisen Geräuschen aus der Natur (Vogelstimmen etc.) näher steht, als wir gemeinhin wahrnehmen, kommt der Komponistin dabei entgegen und wird von ihr verstärkt. Charakteristisch ist weiterhin das Nebeneinander von statischen Haltepunkten und einen rhythmischen Groove entfaltenden Bewegungspassagen, außerdem die skizzierte Arbeit mit dem ganz tiefen und dem ganz hohen Tonbereich, auch dies im Assoziationsspektrum des Brunnens verankert. Rhythmisch stößt sich das Stück von seinem Anfangspunkt ab und gerät sofort in Fluss, gurgelnd verschwinden wird es eine Viertelstunde später mit einem Sample von Abflussgeräuschen. Es zeigt, dass sich die mikroskopische Erschließung von Geräuschphänomenen und ein beständiges, durch wenige Ruhemomente unterbrochenes, an- und abschwelliges Fließen nicht widersprechen.

Carola Bauckholts Werk ist damit auch ein Wasserstück, man zögert aber, das auszusprechen, zu verbraucht sind die Assoziationen, die wir mit derlei Kompositionen verbinden, angefangen beim Rauschen von wellenartig aufeinanderfolgenden Triolenfiguren und dergleichen mehr. Das Prinzip der Becherlupe, in der die Gegenstände nur nacheinander und separat betrachtet werden können, bleibt gleichwohl das bestimmende, deswegen werden Samples auch nicht miteinander gemischt, sondern nacheinander zugespielt und instrumental verästelt.

Julia Cloot

Genoël von Lilienstern

Couture 2014

für Synthesizer und Orchester

In *Couture* werden analoge und digitale Synthesizer aus den Jahren 1981-85 in den Orchesterkontext gestellt, Instrumente mit so klangvollen Namen wie Yamaha DX7, Roland Jupiter 6, Roland D-50, Oberheim OB-Xa, Simmons SDS-8 Drumset und Ensoniq 16+ Sampler.

Meine Ausgangsmotivation war dabei weniger ein nostalgisches Interesse an diesen Instrumenten, sondern lag mehr in der Suche nach Klängen, die einen besonderen Widerstand bieten. Die in den Achtzigerjahren produzierte Popmusik, mit dieser Ansicht bin ich sicher nicht allein, lebt von seinem Reiz zwischen knalliger Hipness und ästhetischem Grusel. Nachdem die Sech-

ziger- und Siebzigerjahre eine bunte Entgrenzung der Popmusik brachten, in der sie die Rolle der Neuen Musik als Avantgarde bisweilen durchaus überflügelte (zum Beispiel im Krautrock), brach sich Anfang der Achtzigerjahre, parallel zur Einführung der digitalen Musikproduktion, der Wahnsinn des optimierten Sounddesigns Bahn: die perfekte Kanalisierung des Musikschaffens mit industriellen Methoden. Innerhalb kurzer Zeit entstand eine Monokultur aus schnell montierbaren Klangversatzstücken. Das Argument, man arbeite mit dem »state of the art«, wird unanfechtbar gewesen sein. Es herrschte ein Fortschrittsglaube, in dem »digital« und »besser« zu Synonymen wurden. (Ähnlich könnte man die autofreundliche Umgestaltung deutscher Innenstädte nach dem Zweiten Weltkrieg oder die flächendeckende Bestückung von Plattenbauten mit Satellitenschüsseln zu Zeiten der Wiedervereinigung sehen.)

Eine Besonderheit dieses Mainstream-Radiosounds der Achtzigerjahre ist, dass er nicht zu altern scheint. »*Another Day In Paradise*« von Phil Collins rutscht, ob im Supermarkt oder im Auto gehört, immer noch durch, ohne dass man sich fragt: Wieso spielen die jetzt 30 Jahre alte Sachen? Solche Musik ist in ihrer Dauerpräsenz zu unserer »traditionellen Musik« geworden, auch wenn wir eigentlich nie richtig zuhören und genauer entschlüsseln, was in diesen Kulturprodukten bewusst und unbewusst zum Ausdruck kommt.

Die sich zwischen den Jahren 1979 bis 1983 vollziehenden Veränderungen sind grundlegend und irreversibel. Zu den langen, ausladenden Klangkontinuen der »Rockdinosaurier« gab es seit Punk eine wahrnehmbare Gegenbewegung, deren Kennzeichen Knappheit und Aggressivität waren. Auf Kiffen folgte Koksen. Dem selbstvergessenen Endlossolo und den langen Haaren stehen kompakte, effiziente Einheiten entgegen: Schläge und Raumbegrenzung.

An einem der Klänge, die mich in meiner Arbeit besonders interessierten, dem Gated-Reverb-Snaredrumsound, wird das deutlich. Auf einen harten Snaredrumschlag folgt eine Nachhallfahne, die nach etwa einer halben Sekunde durch eine Kompression abrupt beendet wird. Eine Metapher auf die Begrenzung des Raumes. In den Spekulationen über den Ursprung des Klangs wird man unter anderem auf den Song »Mondo Bondage« von The Tubes verwiesen, einem Stück über sadomasochistische Praktiken und erotische Gewaltanwendung. Ein anderer stilprägender und ikonischer Klang ist der »Orchestra Hit« – ein kurzer Akzent von allen Instrumenten des Orchesters zugleich gespielt. Er suggeriert Opulenz und Glamour. Zugleich vollzieht sich in seiner massenhaften Benutzung seine Entwertung.

In diesem Sinne ist auch der Titel des Stücks *Couture* zu verstehen: Einerseits sind damit Schneiderei und vertikale Zusammenschnitte gemeint. Andererseits eine exklusive Hochkultur des Modischen, die im Laufe der Zeit ihre Müllwerdung als Massenprodukt erlebt. Lagerfeld for H&M.

Die Frage danach, was Müll oder Trash ist, ist aber eine von Interaktion und persönlicher Beziehung zum Gegenstand. Der Müllmacher ist man selbst. Alles, was ich heute in den digitalen Archiven vorfinde, kann ich zu Müll verwandeln, indem ich mich ihm gegenüber indifferent verhalte. Ich kann mich aber auch für einen empathischen Fokus entscheiden, in welchem ich dann beginne, das, was zuerst wertlos erscheint, in einem anderen Licht zu sehen. Diese beiden Möglichkeiten, Entwertung und Aufwertung, finden sich in meiner Komposition wieder.

Genoël von Lilienstern

Luc Ferrari

Tautologos IV 1996-97

für Sampler und Orchester

Wenn ich einem Werk einen solchen Titel gebe, dann ist es selbstverständlich, dass ich ihm gleich eine Erklärung folgen lassen muss. Ich habe damit gerechnet, und hier ist sie.

Tautologos ist ein Titel, den ich seit langem verwende. Zum ersten Mal 1961, am Anfang meiner Erfahrungen auf dem Gebiet, das man die *Musique concrète* genannt hat. Das heißt, ich war damals unter den jungen Leuten der Avantgarde, die an der experimentellen Technologie herumwerkten.

Tautologos heißt für mich: Wiederholung in Zyklen. Meine Vorstellung des Repetitiven hat, wo ich doch im Konkreten und Realen arbeite, ihren Ursprung in äußerlichen Betrachtungen von Musik: wie sich beispielsweise tägliche Handlungen gestalten, die Gefühle, die sozialen Beziehungen und ihre Zyklen.

Und im Zyklus, sei es in der Gesellschaft, sei es im Körper, spaltet sich eine Handlung von ihrer Wiederholung. Das Soziale + der Körper + die Gefühle + etc. gelten als ein aleatorischer Brei aus Handlungen, die in langen Zyklen und in unterschiedlichen Abständen wiederholt werden. Eine einzige Person verfügt über einen Vorrat an Zyklen, der auf den auf gleiche Weise verfügbaren Vorrat an Zyklen einer anderen Person trifft. Man hat es also in einem Augenblick mit einer offenbar zufälligen Überlagerung zu tun.

Man stelle sich eine Metro-Station vor, in einem gegebenen Augenblick, zur Hauptverkehrszeit: all diese Leute mit ihren verschiedenen Zyklen, und wie sie eine gemeinsame Bewegung vollziehen, die nichts mit Harmonie und nichts mit Ästhetik zu tun hat. Sie spielen eine Partitur, ohne es zu wissen.

Dieser Augenblick ist eine Überlagerung individueller Handlungen, die sich in Zyklen wiederholt, die sich aber nie auf gleiche Weise ereignet.

Tautologos 4, das mehr als 20 Jahre nach *Tautologos 3* entstand, gehört in diese Ideenwelt, vielleicht mit mehr Freiheiten, vielleicht mit weniger System, wo doch das Systematische weder je meine Stärke noch meine Schwäche gewesen ist.

Bloc. [Block]

Wenn ich von einem informellen Brei spreche, dann um den Charakter der musikalischen Handlung und die psychologische Situation des Hörens zu bestimmen.

Das Verlangen entsteht im ersten Satz, ein kräftiger Klang, so kräftig wie möglich. Und er scheint lange zu dauern. Genau zehn Minuten, keine Sekunde mehr. Der Wunsch nach einem Stück mit einem vollkommen radikalen Klang. Der Wunsch, einen einzigartigen Klangzustand herzustellen, wie ein Bad.

Oder eine Mauer, die den Zuhörer umschließt und offensichtlich unbeweglich ist (obschon sie in der Unbeweglichkeit beweglich ist).

Bloc ist mehr eine Skulptur als etwas, das sich in der Zeit entwickelt.

Bildhauer, das ist hier die Rolle des Dirigenten.

Interstice. [Zwischenraum]

Es geht um die gesprochene Sprache. Der Zwischenraum ist etwas Unbeabsichtigtes, nicht vom Diskurs Geplantes. Er ist eine Passage, ein Hohlraum.

Der "Zwischenraum" stellt sich nicht her, man findet ihn, es ist wie ein »fast nichts«.

Die gesprochene Sprache ist, jenseits der Floskeln, eine Improvisation. In den Floskeln gibt es keinen Zwischenraum. In der Improvisation, im Moment wo keine Idee mehr vorherrscht, findet sich die Inspiration, manchmal mit Unruhe: dieser Hohlraum zwischen zwei Ideen ist in seiner Fragilität unendlich delikate, es ist der Zwischenraum zwischen Hoffnung und Verzweiflung.

Die Geräusche haben auch ihre Zwischenräume, metaphorisch wie Passagen, wie eine Treppe, Geräusche der Kleidung wie eine Passage, die Zärtlichkeit ist auch eine Passage, wie die Geräusche des Faltenwurfs, der Seide; ich sage das, weil das Geräusche sind, die man in dem Stück wiederfindet.

So ist *Interstice* gemacht.

Tautologie.

Der dritte Satz besteht aus 21 relativ kurzen musikalischen Phrasen, die sich in einer vertrauten harmonischen Umgebung entfalten. Auf jede Phrase folgt eine recht lange Stille, mit einer variablen, aber kalkulierten Dauer. Jede Phrase wiederholt sich in Zyklen. Das ist das Resultat dessen, was ich eine Tautologie nenne, in einer vorgegebenen Zeit werden 21 Zyklen überlagert.

Jede musikalische Phrase ist Instrumenten zugeteilt. Durch das Spiel der zufälligen Überlagerung, die der Dauer der verschiedenen Zyklen geschuldet ist, entstehen instrumentale Unmöglichkeiten, die dazu verpflichten, entweder die Objekte oder die Instrumentation zu verändern. Das nenne ich die konstruktive Tautologie. Es kann auch, wo sich verschiedene Phrasen treffen, eine neue Idee entstehen. Das nenne ich die spontane Tautologie.

Das erklärt, dass diese Komposition, die das Ergebnis eines aleatorisch und spontan hergestellten Kalküls ist, wie ein Reiben der Ideen gehört werden muss, zwischen der Wirklichkeit der Zyklen und der Interferenz der Elemente.

Luc Ferrari



Bernard Parmegiani

Stries [Riefelungen] 1980

für drei Synthesizer und Tonband

Bernard Parmegiani war der Grandseigneur der elektroakustischen Musik – und blieb zeit seines Lebens doch ein Geheimtipp. Erst nach seinem Tode wurde auch einer größeren Öffentlichkeit bewusst, in welchem Ausmaß er die Geschichte der elektronischen Musik beeinflusst hat. *The Wire*, die *Neue Musikzeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Neue Zürcher Zeitung* – sie alle haben ihn zum Schluss noch einmal in Nachrufen gewürdigt.

Parmegiani, langjähriger Leiter des Pariser GRM-Studios, gilt für viele als der Meister der Tonbandkomposition. Seine Konzertstücke blieben hingegen weitgehend unbekannt: neben *Violostries* für Violine und Tonband auch zwei Werke für das Synthesizer-Trio »tm+«, nämlich

Exercisme I und *Stries*. »tm+«, das waren Yann Geslin, Denis Dufourt und Laurent Cuniot aus Paris, forschten von Ende der Siebziger bis Mitte der Achtziger Jahre nach Möglichkeiten, Live-Elektronik auf der Konzertbühne zu präsentieren. Dabei erarbeiteten sie sich ein Repertoire von annähernd 40 Stücken, u.a. von Hugues Dufourt, Ivo Malec und eben Parmegiani. Als die Möglichkeiten der digitalen Signalverarbeitung die analogen Synthesizer verdrängten, verschwand allerdings auch diese Tradition der live-elektronischen Musik. Auch ein herausragendes Werk wie *Stries*, 1980 für »tm+« komponiert, ist seit 1984 nicht mehr gespielt worden.

Stries ist mit drei Synthesizern und einem Tonband besetzt. Die drei Teile des Werks, die auch einzeln gespielt werden können sind »Strilento« für Tonband solo, »Strio« für Tonband und improvisierende Synthesizer und schließlich, dem gesamten Zyklus seinen Namen gebend, »Stries« mit einer auskomponierten Partitur für die drei Musiker mit Tonband. Parmegiani schafft in *Stries* eine atmosphärische Klangwelt voller Drones und kleinen Klangcharakteren, die aber weder als Alliteration an die Wirklichkeit noch als musikalische Erzählung verstanden werden wollen. Parmegiani formte reinen Klang, der sich im ganzen Zyklus auf über 50 Minuten entfaltet und dessen dritter Teil heute Abend zum ersten Mal seit dreißig Jahren wieder erklingt.

Vor dieser Wiederaufführung stand allerdings der Gang durch die Archive. In geradezu archäologischer Manier konnten mit der Hilfe eines der damaligen Ensemblemitglieder, Yann Geslin, die alten Synthesizer (ein Yamaha CS-40M, ein Roland System 100/System 100M und ein Synthi AKS) und Patches wieder aufgefunden und ihre Signalwege nachgestellt werden. Diese Materialien wurden anschließend auf moderne Systeme übertragen, sodass *Stries* nach einer neunmonatigen Restaurationsarbeit heute wieder aufführbar ist. Im Zuge der Restauration wurde das Werk überdies auf eine Weise notiert, die es erlaubt, es auch in Zukunft aufzuführen, sodass wir hoffentlich bald auf eine eigene Interpretationsgeschichte der Konzertstücke Parmegianis blicken können.

Sebastian Berweck

Thomas Meadowcroft

Eremozoic Age Lovers [Liebhaber des Eremozoischen Zeitalters] 2014

für Sprecher, Hammondorgel und Chor (Text: Edward O. Wilson)

Eremozoic Age Lovers ist ein Vortrag, eine Unterhaltung, ein Konzertstück und eine Predigt in einem. *Eremozoic Age Lovers* beschäftigt sich damit, wie Liebe in Liedern eine Sprache findet, und mit dem sechsten großen Niedergang der Biodiversität, der sich derzeit vollzieht.

Die Liebe und die ökologische Katastrophe mögen inkongruent erscheinen, aber es gibt einige Verbindungen. Wir glauben an die Liebe, aber können nicht denken, dass wir sie kennen, wohingegen wir, im Gegenzug, die Wissenschaft unseres gegenwärtigen ökologischen Dilemmas kennen, es aber nicht glauben können. »Liebe« und »Ökologie« konfrontieren uns mit dem gleichen Rätsel mit Bezug auf die Frage, ob wir uns und die Welt kennen, nur eben von unterschiedlichen Positionen aus.

Die Texte über das Aussterben der Arten, die ich in *Ereozoic Age Lovers* verwende, sind aus der Feder des Evolutionsbiologen Edward O. Wilson. Das Neozoikum scheint seinem Ende entgegen zu gehen. Ereozoikum, ein Zeitalter der Einsamkeit, ist der Begriff, den Wilson für das kommende Erdzeitalter vorschlägt. Natürlich ist dieser Begriff in vielerlei Hinsicht eine Provokation.

Thomas Meadowcroft

Kirsten Reese

The lightest words had the weight of oracles 2014

für Fairlight CMI Synthesizer und E-Gitarre

Der Fairlight CMI (Computer Musical Instrument) wurde 1979 eingeführt und war der erste digitale Synthesizer und Sampler. (Das Modell, an dem *The lightest words* entstand, ist von 1983). Das Instrument umgibt die Aura der fernen Frühzeit des Digitalen. Das Gerät wird mit einem Lichtgriffel am Bildschirm bedient oder alternativ mit Buchstabenbefehlen über die Tastatur. Beim Abrufen der so genannten »Voices« und »Instruments« von den 8-Zoll-Disketten entstehen archaische Geräusche in den beiden Diskettenlaufwerken.

Neben dieser Aura faszinierte mich jedoch auch der Klang des Instruments. Trotz der im Vergleich zu heutiger Klangsynthese und Sampling extrem geringen Datengröße und Auflösung der Sounds klingen sie auf ihre Weise »schön« (und auch ganz anders als analoge Synthesizer).

Bei der Arbeit erwies sich der Fairlight als ein extrem durchdachtes und vielfältiges Instrument: differenzierte klangliche Manipulationen sind programmierbar, aber auch in Echtzeit über Regler und die Keyboard-Tastatur steuerbar, die sich, ganz nebenbei, auch gut anfasst. Die Tasten können mit verschiedenen Stimmungen skaliert werden usw. Zunächst fürchtete ich eine im Vergleich zu modernen Computern umständliche Bedienung: Handbuch lesen, Befehlskürzel eingeben, was sich teils auch bewahrheitete, wenn man beispielsweise bei »Speichern als ...« beide Disketten entfernen muss, um dann die »Stimmen«-Diskette in das Fach für die »System«-Diskette zu stecken, die Daten dort dann über Tastaturbefehle sichert und schließlich beide Disketten wieder in ihre angestammten Laufwerke schiebt. Im Vergleich mit dem Options-Overkill eines modernen Computers, wo innerhalb von Sekunden unzählige Manipulationen ausprobiert und tausende Versionen gespeichert werden können, stellt die Funktionsweise des Fairlight eine große Beschränkung dar. Aber innerhalb dieser Beschränkung tun sich unendlich viele Möglichkeiten auf. Wie bei jedem Instrumentarium geht es letztlich auch hier um Differenzierung und Entscheidungen, um Querverweise im Material, darum ein System im System zu gestalten.

Darüber hinaus gehen mit dem Fairlight eine spezifische Klanglichkeit und spezifische Möglichkeiten einher, die in seiner digitalen Funktionsweise begründet liegen und auf die ich die Komposition aufgebaut habe. Klangliche Verfremdungen durch digitale Artefakte oder grisseliges Rauschen im tiefen Register werden ebenso einbezogen wie Sprünge im Klang,

wenn die polyphonen Möglichkeiten überschritten werden, die differenzierte Artikulation am touch-sensitiven Keyboard ausgereizt und zugespitzt wird.

Bei der Klangsynthese am Fairlight werden bis zu 32 Obertöne jeweils einzeln mit dem Lichtgriffel auf dem Bildschirm gezeichnet und so eine »Voice« genannte Klangfarbe erzeugt. Ich habe mit den Obertönen jedoch keine homogenen Klangfarben erstellt, sondern kurze, geloopte Floskeln erzeugt. Weil es keine Zeitkorrektur gibt, sind die tiefen Tonloops am Keyboard wesentlich langsamer als die hohen und der Klang spreizt sich auf, von langsam mäandernden Klängen in der Tiefe über quasi-melodische Einheiten in der Mitte bis zu kurzen gesprazzelten Sounds in der Höhe. Daraus hat sich im Wesentlichen die Struktur des Stücks entwickelt, und auch das Naive, Sprachähnliche leitet sich davon ab.

Die E-Gitarren-Stimme ist aus improvisiertem Material am Fairlight entstanden, und wurde dann abgewandelt und weitergesponnen. Die Klangfarben der beiden Instrumente mischen sich gut. Gelegentlich wird der ansonsten eher pur belassene Klang der E-Gitarre durch ein digitales Effektgerät aus der Zeit des Fairlight verändert.

(Der Titel des Stücks leitet sich aus einer Zeile aus einem Reisebericht von Robert Lewis Stevenson ab und verweist auf den Namen des Instruments »lightest words« – das leichte, einfache in der Struktur der Klänge und ihrer digital-numerischen Zusammensetzung – die uns vielleicht dennoch etwas, wenn auch nicht unmittelbar Verständliches, zu sagen haben.)

Kirsten Reese

Alan Hilario

showdown (music & filmclip series 1) 2007

für Schlagzeug solo

Das »Peng« einer Spielzeug-Pistole und das märchenhaft-magische Rasseln einer mit Metallkugelchen gefüllten Steeldrum, die durch kreisförmiges Schütteln zum Klingen gebracht wird, sind für mich sehr bemerkenswerte, auffällige Klänge – die Pistole mehr wegen der von ihr ausgehenden Assoziationen, das »Steeldrum-Kompott« eher durch die Neuartigkeit des Klanges selbst – sodass das musikalische »in-Szene-setzen« dieser Instrumente zu einem wichtigen Teil des Werkes wurde.

Showdown ist das erste Werk einer Reihe, in deren Rahmen eine Solo-Komposition mit einem Exkurs in Form von kurzen, nicht länger als eine Minute dauernden Lichtbildern in Form eines Film- oder Videoclips kombiniert wird. In diesem Werk für Solopercussion gesellt sich zur Gesamtdramaturgie – als Akzent und szenische Unterstützung – ein Stummfilmzitat (Super-8) aus dem ersten Western überhaupt, *The Great Train Robbery*, der 1903 gedreht wurde und der – obwohl es sich um Material aus den Anfängen der Filmgeschichte handelt – an Aktualität nicht verloren hat.

Alan Hilario



Christoph Voy

gamut inc *Ex machina*

Seit 2011 arbeiten Maciej Sledziecki und Marion Wörle, die in mehreren Ensembles gemeinsam aktiv sind, auch als gamut inc zusammen, mit dem erklärten Ziel, in dieser spezifischen Kooperation die Zusammenhänge zwischen elektronischem und instrumentalem Klang zu erkunden, als Ensemble »für eigens entwickelte computergesteuerte Musikmaschinen«. Das Ensemble besteht dabei aus einer wachsenden Anzahl von selbstspielenden akustischen Musikmaschinen, die live vom Computer gesteuert werden. Die akustischen Signale der Maschineninstrumente werden von der Elektronik mannigfaltig weiterverarbeitet.

Gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Gerhard Kern haben sie mehrere akustische Musikmaschinen realisiert, denen sie eine »retro-futuristische« Musik entlocken. Alle ihre selbstspielenden Musikautomaten erzeugen akustische Klänge, werden aber live über die Compu-

ter der beiden Musiker gesteuert. Zum Ensemble gehört zum Beispiel das Carillon (ein 16-töniges Glockenspiel), die Physharmonika (eine Art automatisiertes Akkordeon) und das BowJo, das aus drei doppelchörigen Monochorden besteht, die von Elektromagneten angeregt werden. Die Physharmonika ist komplett automatisiert, nicht nur die Töne können vom Computer angesteuert werden, sondern auch die Register. Dabei können sie in fließenden Übergängen geöffnet und geschlossen werden und ermöglichen dadurch Mixturen der verschiedenen Register, die einem elektronischen Filter gleichen.

gamut inc entwickeln nicht einfach ein »Orchestrion«, das Musiker ersetzt, sondern zielen auf die Verschmelzung des digitalen mit dem analogen und die Erzeugung elektronisch anmutender Klänge mit akustischen Mitteln. Die Idee einer open source-Software, anhand derer Musiker eigenständige virtuelle Maschinen bauen, wie sie in der elektronischen Musik üblich sind, übertragen sie auf die selbstspielenden Maschinen. Der Unterschied zwischen dem Akustischen und dem Elektronischen verschwimmt. Die Musik changiert dabei zwischen Klangflächenkompositionen, harmonischen Fragmenten und Geräuschhaftem. Die *Neue Zeitschrift für Musik* verglich die Instrumente mit dem »Bausatz für ein Elektrizitätswerk«, »gespenstisch« nannte die *taz* die Instrumente, Sledziecki und Wörle versuchten, das »Verstreichen der Zeit zu hintergehen«, schrieb *The Wire*.

Łukasz Szałankiewicz *Connection reset by Peer*

Die Anfänge der künstlerischen Arbeit von Łukasz Szałankiewicz liegen in der Warez-Szene, bei kreativen Hackern, die Software nach eigenen, oft anarchischen Vorstellungen umcodierten. Das Technisch-Anarchische ist geblieben, auch wenn Szałankiewicz heute nicht mehr Software hackt, sondern Musik macht. Ausgangspunkt seiner Werke sind häufig Apparate und Maschinen, denen er sich auf ungewöhnliche Weise nähert. So wird aus dem Elektrosmog der Verbraucherelektronik eine Noisewolke, wird aus dem Brummen der Generatoren und Systemfehlern Musik. Sein Material sind manipulierte Interferenzmuster, elektrische Wellen und Spannungen, Radiofeedbacks und magnetische Resonanzen. Zu seinen wichtigsten Instrumenten gehört der Walkman, auch weil damit oft eine musikalische Erwartung bzw. eine musikalische Erinnerung beim Publikum einhergeht. Szałankiewicz arbeitet nicht mit Kassetten und alten Mixtapes, sondern tastet die Walkmen elektromagnetisch ab, sodass das Schwachstrombrummen der Geräte hörbar wird. Seine Konzerte nennt Szałankiewicz mitunter auch Live-Experimente, weil er ein stark vom wissenschaftlichen Denken geprägten Habitus kultiviert. Sein wichtigster Einfluss sei nicht ein Musiker oder Komponist, sondern der Physiker Nikola Tesla, erklärte er einmal im Gespräch. Seine Musik wurde als Noise, als DIY, als Drill'n'Bass und »post-techno experiment« bezeichnet. Wichtiger als die Klassifizierung aber ist, dass Szałankiewicz mit den Mitteln der Kunst zum Diskurs über Medien und Technologie beiträgt, indem er uns einen verborgenen und unerwarteten Zugang zu den Apparaten des täglichen Gebrauchs öffnet.

Gespräch

»Die Nostalgie der Zukunft«

mit Wolfgang Ernst, Jörg Heiser und Sanne Krogh Groth

Moderation: Björn Gottstein

Warum genau rührt uns eigentlich eine alte Audiokassette mit dem Aufdruck »C90« und einer vergilbten Aufschrift so an? Warum werden wir nostalgisch, wenn wir ein Super-8-Projektor rattern hören und die verblassenden Farben der Siebzigerjahre auf einer Leinwand leuchten sehen? Floppydisks, Pac-Man-Spiele oder das käsige Vibrato einer elektrischen Orgel – all diese Dinge verhiessen einmal Fortschritt und Zukunft. Heute belächeln wir die Innovationen der Vergangenheit. Denn die technische Entwicklung ist längst über sie hinweg gegangen. Hier setzt die Medienarchäologie als künstlerische Strategie an, indem sie das historisch Überlebte auf neue Möglichkeitsräume hin befragt.

Vinyl-Terror & -Horror

Turntable-Performance

In einer Klanginstallation des dänischen Künstler-Duos Vinyl-Terror & -Horror ist einmal ein Husten zu hören. Aber während der Lautsprecher dieses Husten wiedergibt, staubt aus dem Lautsprechermembran eine graue Staubwolke heraus, die den Eindruck erweckt, der Lautsprecher selbst habe gehustet. Ähnliches geschieht, wenn zum Geräusch eines abstürzenden Flugzeugs der Lautsprecher von seinem Stativ fällt. Vinyl-Terror & -Horror suchen nach Zusammenhängen zwischen den Klängen und den sie hervorbringenden Objekten, die sich oft in unerwarteten und humorvollen Wendungen in der Inszenierung von Klang niederschlägt. Eine solche Medien-orientierte Narrative verleiht ihren Werken den doppelt diskursiven Charakter einer erzählerischen Kunstform, die durchaus gewillt ist, Geschichten zu erzählen, Stimmungen zu erzeugen und mit der emotionalen Konnotation von Klang zu spielen, die sich beim Erzählen aber gleichzeitig den Bedingungen ihres Werdens bewusst wird. Das Fiktive, nämlich die Klangerzählung, wird zum Eigentlichen, das von der Realität der technischen Voraussetzungen der Aufführung auf eine ironisch-entrückte Weise kommentiert wird. Im Konzert spielt vor allem der Plattenspieler und die Schallplatte, die Rotation und das Vinyl eine wichtige Rolle, indem sie nicht nur die musikalische Grammatik vorherbestimmen, sondern auch das Medium selbst in den Handlungsrahmen eingebunden wird. Plattenspieler und LPs werden manipuliert, zerschnitten, zerkratzt und zertreten, um sich mit den Grausamkeiten des Horrorfilms und den Rührseligkeiten des Melodrams zu einem Horror von Geist und Witz zu vereinen.



Thomas Ankersmit

Modular-Synthesizer-Performance

Wenn du live spielst, wie bereitest du dich vor? Wie klar ist das Stück schon in deinem Kopf, was entsteht noch während des Auftritts?

Ich spiele ja hauptsächlich solo, und da entsteht im Laufe der Jahre eine Balance zwischen Komposition und Improvisation, zwischen etwas Vorbereitetem und offenen Stellen. Ich habe meistens eine grobe Struktur im Kopf. Das heißt, dass ich ungefähr weiß, mit was für Material und was für einer Intensität ich anfangen will. Und wie ich das Stück beende. Aber was dazwischen geschieht, spielt sich auf einer anderen Ebene ab. Es gibt keine Timeline, es gibt da auch keine vorgedachte Struktur. Es gibt auf dem Synthesizer ganz viele Einstellungen, es handelt sich um ein ausgesprochen komplexes Modulare System, ergänzt um einen Computer mit Hunderten von Klangfragmenten, die ich mit dem Synthesizer aufgenommen habe. Der Hauptgrund für den Computer ist, dass ich das Level an Komplexität und Kontrast, das ich anstrebe, nicht mit dem Modulare System alleine herstellen könnte, denn da kommen oft mehr als 150 Kabelverbindungen zusammen. Das heißt wenn man da mal ganz schnell vom einen Klang auf einen anderen Klang, und zwar einen ziemlich spezifisch gestalteten Klang, umschalten möchte und dann vielleicht wieder zurück auf den anderen, dann müsste man in manchen Fällen tatsächlich 60 Kabel rausziehen und gleichzeitig reinstecken. Also es hat auch was mit Kabellogistik zu tun. Ich sage immer, wenn ich acht Arme hätte und vier von diesen

Modularsystemen, könnte man das alles analog machen. Der Vorteil vom Computer ist natürlich auch, dass er berechenbar und sauber ist; man weiß genau, was kommt, wenn man auf eine Taste drückt, und beim Synthesizer weiß ich das eben nicht. Also es gibt auch die Balance. Zu meiner linken habe ich das Berechenbare, das Stabile, und zu meiner Rechten ist das Chaotische, das Unberechenbare, das Abenteuerliche.

Und dazwischen bist du.

Und dazwischen bin ich. Genau (lacht). Das ist schon ein wichtiger Punkt. Und das ist auch hörbar, hoffe ich. Und die beiden Elemente sind für mich auch ganz wichtig. Ich bin ja kein Hardwarehacker. Es ist für mich eine wichtige Balance. Ich möchte nicht mit einem ganz unstabilen System arbeiten. Ich würde mich aber auch langweilen, wenn ich nur Computer spielen würde und genau wissen würde, was da rauskommt.

Wenn du einen Klang gestaltest, wonach suchst du?

Die meisten analogen Modulsynthesizer sind wie ein Baukastensystem. Man fängt mit einem Grundmaterial an und das schickt man dann zur nächsten Station und zur nächsten Station und so nimmt der Klang langsam Gestalt an. Der Synthesizer, den ich benutze, ist ein Serge. Das ist eigentlich ein Siebzigerjahre-Modularsystem aus Kalifornien. Modularsystem heißt: der Synthesizer ist in einzelne Module unterteilt, die alle, wie Legosteine, eine eigene Funktion haben, und man verbindet diese Module mit Patch-Kabeln. So gestaltet man den Klang. Was verbindet man womit und in welcher Reihenfolge? Und wie stelle ich die Drehregler ein. Das wird schnell komplex, ein Riesenkabelsalat. Vieles von dem, was ich mache, ist ein Eingriff in den Signalflow. Zum Beispiel habe ich kleine Objekte gebaut, kleinen Metallobjekte, mit denen ich Kurzschlüsse erzeugen kann, mit unvorhersehbarem Ergebnis, weil ganz viele Signale plötzlich miteinander verbunden werden.

Wie mit einem Schraubzieher in eine Steckdose?

Es ist eine Art von Circuitbending, aber ohne dass man den Synthesizer aufschraubt und da mit einem Lötkolben reingeht. Das würde ich nicht machen. Ich kenne mich mit Elektronik eigentlich nicht aus, also ich habe nie versucht, meinen eigenen Synthesizer zu bauen. Aber das erste Instrument, an das ich mich erinnern kann, war ein Radiokassettenrekorder mit Batterien, den ich einfach aufgemacht habe, um dann mit feuchten Fingerspitzen auf der Leiterplatte Glitches und Feedbackgeräusche zu erzeugen. Das war eine sehr taktile, also sehr mit den Händen gespielte elektronische Musik, und das ist etwas, das mich noch immer sehr anzieht. Beim Synthesizer habe ich eine sehr taktile Herangehensweise, zum Beispiel, wenn ich diese Metallobjekte in die Buchsen stecke, wie mit einer Gabel in die Steckdose. Aber eben mit Stromspannungen, die man fast nicht spürt.

Phill Niblock

Vlada BC 2013 Elisabeth Smalt, recorded viola d'amore samples

Surge.1 2014 Thomas Ankersmit, recorded Serge synthesizer samples and live

Bag 2014 David Watson, recorded bagpipe samples

Video from the *Movement of People Working* series

Bereits 1953 erwarb Phill Niblock ein Tonbandgerät, damals noch ganz ein Liebhaber von Musik und des High-Fidelity-Standards. Seine künstlerische Karriere aber nahm den Umweg über die Kamera. Seit 1960 arbeitete er als Fotograf mit künstlerischem Anspruch und suchte im New York dieser Jahre den Kontakt zur bildenden Kunst eines Sol LeWitt und eines Mark Rothko. Seit 1968 kombinierte Niblock verschiedene Kunstformen, vor allem die Performance-Kunst mit Musik und Film. Erst im Laufe der Siebzigerjahre konzentrierte er sich zusehends auf die Musik. Seine Werke gehören in die Kategorie der Drone-Music, mit einem massiven, innerlich aufgerauten und bewegten Klang, der aber in seiner äußeren Beschaffenheit weitgehend unverändert bleibt – eine musikalische Praxis, die im Tanpura-Spiel der indischen Musik, im Didgeridoo der australischen Aborigines und im Bordun europäischer Volksmusiken ihren Ursprung hat. Niblock hat die Möglichkeiten des Drones im Laufe des Jahres ausdifferenziert, mit ungewöhnlichen und vertrackten mikrotonalen Strukturen und einem Mehrspurverfahren, das die Überlagerung von Klängen möglich macht. In seinen frühen Arbeiten arbeitete Niblock mit einem Achtspurgerät und »achtstimmigen« Drones. Durch die Arbeit am Computer hat sich in seinen Werken eine 32-stimmige Klangmassiv als architektonischer Standard durchgesetzt. Dabei steht in seinen Werken oft ein einzelner Musiker im Mittelpunkt, der Schicht um Schicht eines Werkes einspielt und den Stücken aufgrund seines jeweiligen Instruments und seiner persönlichen Klangkultur eine eigene Farbe verleiht. Das gilt für Elisabeth Smalt, deren Viola d'amore in *Vlada* zu hören ist, und für David Watson, dessen Dudelsack zu Ausgangspunkt für *Bag* wurde. Eine besondere Zusammenarbeit verbindet Phill Niblock mit Thomas Ankersmit, da beide seit Jahren zusammenarbeiten und Konzerte bestreiten. Umso erstaunlicher ist es, dass Niblock erst jetzt ein Werk für Ankersmit und seinen Modulsynthesizer geschrieben hat, das heute Abend seine Uraufführung erlebt. Alle drei Werke entstanden im Rahmen eines zwölfteiligen Zyklus, den Phill Niblock anlässlich seines 80. Geburtstages (am 2. Oktober 2013) realisierte und den er in diesem Herbst abschließt.

Ergänzt werden die musikalischen Kompositionen von Filmen aus den Achtzigerjahren, die eine andere Facette des niblockschen Schaffens zeigen, nämlich die Beobachtung und Konzentration auf elementare Vorgänge. In den Achtzigerjahren filmte Niblock auf seinen Reisen Menschen bei der Arbeit, einfache, manuelle und mechanische Vorgänge und kunstvolle Handgriffe, die zwar einer ökonomischen Logik unterliegen und Zyklen bilden, die aber in ihrer Einfachheit und Schönheit einen beinahe verklärenden Blick auf das Verhältnis des Menschen zu seiner Arbeit werfen.



Biografien

Tomomi Adachi wurde 1972 in Kanazawa (Japan) geboren. Er studierte Philosophie und Ästhetik an der Waseda Universität in Tokio. Adachi ist Performer, Komponist und Installationskünstler. Adachi spielt improvisierte Musik für Stimme, Live-Elektronik und selbstgefertigte Instrumente. Seine Werke präsentierte er in Europa, Australien, den USA, Japan und anderen Ländern Asiens. Adachi arbeitete mit Musikern, Tänzern und Filmemachern zusammen. Er organisiert Konzerte für experimentelle Musik, Klangkunst und interdisziplinäre Performance in Japan und Deutschland. 2009-10 verbrachte er als Stipendiat des Asian Cultural Council in New York. Adachi lebt in Berlin und Tokio.

Thomas Ankersmit wurde 1979 in Leiden (Niederlande) geboren. Seit 2006 ist Ankersmits wichtigstes Instrument der Serge Analog Modular Synthesizer. Seine Werke beschäftigen sich seit den frühen 2000er-Jahren mit akustischen Phänomenen wie Klangreflektion, Infraschall-Vibration und otoakustischen Emissionen. Seine elektronische Musik zeichnet sich durch Feedback- und Störgeräusche aus, die dichte, aber definierte Klangschwärme erzeugen. Im April 2014 wurde »Figueroa Terrace«, eine Solo-Studioaufnahme mit originalen Serge-Synthesizern, veröffentlicht. Ankersmit lebt in Berlin und Amsterdam.

Art Zoyd ist eine Avantgarde-Musikgruppe aus Valenciennes (Frankreich). 1969 als progressive Rock-Gruppe gegründet, erkundeten die Musiker ab 1971 neue Wege, statt Schlagzeug und E-Gitarre bestand das Ensemble jetzt aus zwei Violinen, Trompete und Bass. 1976 produzierte Art Zoyd die erste LP, in den 80er Jahren ging die Gruppe dann international auf Tournee und wurde unter der Stilrichtung »Art Rock« oder »Avant-Rock« bekannt. 1997 öffnete Art Zoyd seine Studios für andere Künstler und Komponisten, es kam zur Zusammenarbeit mit dem Orchestre National de Lille und vielen bekannten Komponisten wie Luc Ferrari, Gérard Pape, Thierry de Mey und Heiner Goebbels.

Carola Bauckholt wurde 1959 in Krefeld geboren. Von 1978 bis 1984 studierte sie bei Mauricio Kagel an der Musikhochschule Köln. Sie ist Mitbegründerin des Thürmchen-Verlags und -Ensembles. Sie gewann Preise und Stipendien, u.a. den 2. Preis des Stuttgarter Kompositionswettbewerbes, den 2. Preis beim Kompositionswettbewerb Boswil und den Deutsche Musikautorenpreis der GEMA in der Kategorie Experimentelle Musik (2010). Bauckholts Werke sind von geräuschhaften Klängen geprägt, die beobachtet und weitergeführt werden. Im Mittelpunkt steht für sie das Nachdenken über Wahrnehmung und Verstehen. 2013 wurde Bauckholt zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin gewählt.

Sebastian Berweck, Jahrgang 1971, gilt mit über 160 Ur- und Erstaufführungen als einer der gefragtesten Pianisten für experimentelle zeitgenössische Musik. Er ist Mitgründer von

stock11.de. Als Solist und Mitglied in Ensembles war Berweck in den letzten Jahren bei vielen der wichtigsten Festivals für Neue Musik vertreten, darunter Ultraschall, Maerzmusik, Inventionen Berlin, Heidelberger Frühling, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Salzburger Festspiele und 2014 beim Eclat-Festival. 2003 gründete er das trigger-Ensemble für aktuelle Musik. Sein Projekt «DSP 63.0» ist eine fortwährende Zusammenarbeit mit europäischen Studios. Berweck lebt in Berlin.

Colette Broeckaert wurde 1982 in Gent geboren. Die belgische Pianistin studierte Grafisches Design und Philosophie an der Freien Universität Brüssel. Ihre Abschlussarbeit schrieb sie 2005 über die Verbindung zwischen Philosophie und Neuer Musik. Broeckaert studierte außerdem Klavier an der Musikhochschule Gent bei Daan Vandewalle und besuchte Meisterkurse u.a. bei Leon Fleischer, Daniel Rivera, Jean-Guihen Queyras und Tako Kooistra. Mit dem Ensemble Nadar spielte sie u.a. beim What's Next Festival in Belgien und Music Harvest in Dänemark. Sie ist Mitgründerin des renommierten belgischen Verlags für experimentelle Literatur Het Balanseer. 2013 präsentierte sie ihre erste Fotoausstellung. Broeckaert wohnt in Gent und Berlin.

Francesco Dillon wurde 1973 in Turin geboren. Der italienische Cellist studierte in Florenz u.a. bei Andrea Nannoni, Mario Brunello und Komposition bei Salvatore Sciarrino. Neben seiner intensiven Arbeit als Solist ist Dillon als Cellist des Quartetto Prometeo aktiv. Er arbeitete mit zeitgenössischen Komponisten wie Richard Gavin Bryars, Philip Glass, Vinko Globokar, Helmut Lachenmann und Alvin Lucier. Eine seiner letzten Veröffentlichungen ist die Welt-ersteinspielung der *Variazioni* von Sciarrino, für die er den Diapason d'or verliehen bekam. Seit 2010 ist er künstlerischer Leiter der zeitgenössischen Musik-Reihe Music@villaromana in Florenz. Dillon lebt in Florenz.

Wolfgang Ernst, Jahrgang 1959, ist Kultur- und Medienwissenschaftler. Nach dem Geschichts-, Archäologie- und Lateinstudium in Köln, London und Bochum promovierte Ernst zur Geschichtsästhetik von Antikensammlungen. Weiterhin war er in der Forschung aktiv. Seit 2003 ist er Professor für Medientheorie (Lehrstuhl für Medienwissenschaft) an der Humboldt-Universität Berlin. Dort habilitierte er sich 2001 über Gedächtnisorganisationen des 19. und 20. Jahrhunderts. Schwerpunkte seiner Arbeit sind »Medienarchäologie« und »Medienzeit«, wobei er sich u.a. mit Echtzeit-Datenübertragung und maschinellen Speicherprozessen in Archiven beschäftigt.

Matias Far wurde 1973 in Palma de Mallorca geboren. Sein Musikstudium absolvierte der spanische Komponist auf Mallorca, in Valencia und Barcelona. Er studierte Musiktheorie in Stuttgart bei Matthias Hermann und Komposition bei Manuel Hidalgo. Far lebt in Palma.

Luc Ferrari wurde 1929 in Paris geboren. Am École Normale de Musique de Paris studierte er Klavier und Komposition bei Alfred Cortot und Arthur Honegger sowie Olivier Messiaen. 1957 trat er der Groupe de Musique Concrète bei, arbeitete mit Pierre Schaeffer bis 1966 zusammen (gemeinsame Gründung der Groupe de Recherche Musicale). 1966 Lehrer für experimentelle Musik in Stockholm. 1972 Einrichtung des Studio Billig. Karl-Sczuka-Preis für

sein Hörspiel *Portrait-Spiel* (Südwestfunk). Kompositionslehrer am Conservatoire de Pantin 1978-1980. 1982 Gründung der Gemeinschaft La Muse en Circuit. 1991 Prix Italia. Luc Ferrari starb 2005 in Arezzo.

gamut inc wurde 2011 von Marion Wörle und Maciej Sledziecki gegründet. Schon seit 2004 entwickeln sie gemeinsam Kompositionen und Improvisationen mit akustischen und elektronischen Instrumenten. Auch Musikmaschinen und selbstgebaute Instrumente spielen bei der Erforschung elektroakustischer Interaktion eine Rolle. Marion Wörle ist seit 2004 als Computermusikerin international beschäftigt. Sie komponiert Musik für Film und Hörspiele. Maciej Sledziecki studierte Komposition in Deutschland und Gitarre in den Niederlanden. In seinen Kompositionen verbindet er u.a. Elemente von zeitgenössischer Musik, Jazz und elektronischer Musik. Er lebt in Berlin und Köln.

Jörg Heiser, Jahrgang 1968, ist Autor, Kunstkritiker und Kurator sowie seit 2011 Professor mit Schwerpunkt Kunsttheorie und -geschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. In den 1990er-Jahren war Heiser Mitherausgeber der Kulturzeitschrift *Heaven Sent*. 1995 schloss er in Frankfurt sein Studium der Philosophie ab. Er ist Co-Chefredakteur des internationalen Kunstmagazins *frieze* und Herausgeber des zweisprachig erscheinenden *frieze d/e*. 2007 erschien sein Buch »Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht«. Heiser lebt in Berlin.

Alan Hilario wurde 1967 in Manila geboren. Die Kammermusik- und Multimediawerke des philippinischen Komponisten wurden europaweit aufgeführt. Von 1979 bis 1983 studierte er Violine an der Philippine High School for the Arts in Los Baños (Laguna) und hatte Privatunterricht bei Gilopez Kabayao. Komposition studierte er bei Ramón Pagayon Santos und Josefino Chino Toledo an der University of the Philippines Diliman (Quezon City, 1985–1988). Später studierte er Komposition und elektronische Musik in Freiburg, u.a. bei Mathias Spahlinger und Mesías Maiguashca. Hilario wurde u.a. mit dem Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (1997) und dem Kunstpreis Berlin (2011) ausgezeichnet. Hilario lebt in Ulm.

Seth Josel wurde 1961 in New York geboren. Sein Studium absolvierte der Gitarrist an der Manhattan School of Music in New York und der Yale University. Seit 1986 ist Josel international als Solist tätig und nahm an zahlreichen Festivals teil, u.a. Donaueschingen, Huddersfield, musikprotokoll Graz, MaerzMusik und Ultraschall. Von 1991-2000 war er festes Mitglied des Ensembles musikFabrik. Er arbeitete mit Komponisten wie Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Tristan Murail, Phill Niblock und James Tenney zusammen, aber auch mit Peter Ablinger, Richard Barrett, Chaya Czernowin und Manfred Stahnke. Er war an über hundert Uraufführungen beteiligt. Josel lebt in Berlin.

Sanne Krogh Groth, Jahrgang 1975, ist eine dänische Musikwissenschaftlerin und Herausgeberin eines Online-Magazins. Groth machte 2003 ihren Master in Musik- und Theaterwissenschaft über Sound Art. Ihre Dissertation ist eine historische Studie über das schwedische Elektroakustik-Musikstudio EMS in den 1960er- und 70er-Jahren. Sie arbeitete u.a. freiberuflich für das Museum für zeitgenössische Kunst Roskilde (Dänemark). Seit 2011

arbeitet sie als Assistenzprofessorin für Performance Design an der Universität Roskilde und ist Chefherausgeberin des Onlinemagazins *Seismograf/DTM* (seismograf.org) für Klangkunst und zeitgenössische Musik.

George Lewis wurde 1952 in Chicago geboren. Der US-amerikanische Posaunist bewegt sich künstlerisch vor allem im Bereich des Avantgarde-Jazz. Lewis studierte in Yale, nahm Posauenunterricht u.a. bei Muhal Richard Abrams. 1976 spielte er in der Big Band von Count Basie. Er arbeitete für Aufnahmen u.a. mit Evan Parker, Derek Bailey, Randy Weston und Heiner Goebbels zusammen. Seine über 120 Kompositionen, die Elemente aus den Bereichen Theater, Videokunst und Computermusik verbinden, wurden international aufgeführt. Lewis lehrte an verschiedenen Universitäten in den USA. 2004 wurde er an die Columbia University in New York City berufen. 2007 wurde er Leiter des Center for Jazz Studies an der Columbia University.

Genoël von Lilienstern wurde 1979 in Monschau in der Eifel geboren. Er studierte Komposition in Berlin und Computermusik in Den Haag, u.a. bei Younghy Pagh-Paan, Clarence Barlow und Hanspeter Kyburz, und besuchte Meisterkurse von Georges Aperghis, Douglas Repetto, Brian Eno und Peter Eötvös. Seine Musik wird von international bekannten Ensembles wie dem Ensemble Intercontemporain, Avanti! Chamber Orchestra, Decoder Ensemble und dem Ensemble Mosaik interpretiert. 2008 gewann er für seine Roboteroper »Rigolator« den ersten Preis des Ring.award.off sowie u.a. den Hanns-Eisler-Preis für Komposition und Interpretation zeitgenössischer Musik. Lilienstern lebt als freischaffender Komponist in Berlin.

Martin Lorenz, Jahrgang 1974, absolvierte sein Schlagzeugstudium am Konservatorium Zürich, am Conservatorium van Amsterdam und am Conservatoire National der Région Reuil-Malmaison Paris. Bei Jean-Pierre Drouet und Georges Aperghis besuchte er Meisterkurse. Seit 1999 ist Lorenz als Schlagzeuger mit Schwerpunkt zeitgenössische und experimentelle Musik tätig. Er brachte u.a. Werke von Annesley Black, Luc Döbereiner und Alfred Zimmerlin zur Uraufführung. Lorenz komponiert Kammer- und Ensemblesmusik, entwickelt Installationen und nutzt Schlaginstrumente in Kombination mit Elektronik. Lorenz ist Mitglied des Ensembles Collegium Novum Zürich.

Thomas Meadowcroft wurde 1972 in Canberra geboren. Er studierte Komposition u.a. bei Brian Ferneyhough und George Crumb. Seine Werke reichen von notierten Kompositionen für akustische Instrumente und Elektronik über Performance und Improvisation in verschiedenen musikalischen Kontexten bis hin zu Klanginstallationen. Seine Kompositionen wurden im Rahmen mehrerer internationaler Musik- und Theaterfestivals aufgeführt, u.a. beim Luzern Festival, Maerzmusik, Ultima, der Münchener Biennale und den Monday Evening Concerts (Los Angeles). 2013 das Hörspiel *Song Buslines* für Deutschlandradio Kultur. Meadowcroft lebt seit 1998 in Berlin.

Phill Niblock, Jahrgang 1933, ist ein US-amerikanischer Komponist und Multimedia-Musiker. Seit 1985 ist er Direktor von Experimental Intermedia, einer im Geiste der 1968er gegründeten Stiftung. Niblocks Musik ist von einer mikrotonalen Klangdichte, in der langsam und kaum merklich Veränderungen vorgehen. In seinen Werken wie *A Y U* oder *Hurdy Hurry*

stehen Produzent/Komponist und Performer gleichsam im Vordergrund. Seit 1968 hat Niblock über 1.000 Konzerte in seinem Loft in New York veranstaltet, u.a. mit Ryoji Ikeda, Zbigniew Karkowski und Jim O'Rourke. Niblock betätigte sich auch als Filmemacher.

Bernard Parmegiani wurde 1927 in Paris geboren. Der französische Komponist wurde vor allem für seine elektronische und akusmatische Musik bekannt. 1959 trat Parmegiani der Groupe de Recherches Musicales (GRM) bei. Nach Abschluss eines Pantomime-Studiums bei Jacques Lecoq arbeitete er für das französische Fernsehen. Als Toningenieur arbeitete er mit namhaften Künstlern, u.a. Iannis Xenakis, zusammen. Er komponierte Film- und Theatermusik und etablierte sich mit audiovisuellen und akusmatischen Werken als einflussreicher zeitgenössischer Komponist. Ausgezeichnet wurde er u.a. mit Preisen der Académie du Disque Français (1979), SACEM (1981) und Les Victoires de la Musique (1990). Parmegiani starb 2013 in Paris.

Grete Pedersen wurde 1960 in Norwegen geboren. Sie studierte Chor- und Orchesterleitung an der Norwegischen Musikhochschule, u.a. bei Terja Kvam und Eric Ericson. 1984 gründete Pedersen den Oslo Kammerchor, den sie bis 2004 dirigierte. Seit 1990 ist sie Chefdirigentin und künstlerische Leitung des Norwegischen Solistenchors. Pedersen ist international bekannt für ihre Aufführung von barocker, romantischer und zeitgenössischer Chormusik. Sie arbeitet regelmäßig als Gastdirigentin mit namhaften Chören wie dem Niederländischen Kammerchor und Rundfunkchor, sowie dem Schwedischen Rundfunkchor. Sie ist Dozentin für Chorleitung an der Norwegischen Musikhochschule und gibt regelmäßig Meisterkurse.

Pascal Pons wurde 1968 in Nizza geboren. Der Perkussionist begann sein Studium zunächst am Conservatoire National de Région in Nizza bei Rodolphe Palumbo und in Versailles bei Sylvio Gualda. Später studierte er in Freiburg bei Bernhard Wulff. In der Zusammenarbeit mit verschiedenen Komponisten, u.a. Johannes Schöllhorn und Orm Finnendahl, brachte er immer wieder Werke zur Uraufführung. Seit 1996 ist Pons Dozent für Marimba und Vibraphon in Freiburg und arbeitet seit 2005 am Conservatoire des hautes études musicales in der Schweiz. Pascal Pons ist Mitglied des Ensembles Surplus und ist beim Ensemble Modern Frankfurt, dem Klangforum Wien, Musikfabrik Köln und dem Kammerensemble Neue Musik Berlin aktiv.

Seit seiner Gründung 1945 hat das **Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR** eine beeindruckende Entwicklung und einen enormen künstlerischen Aufschwung vollzogen. Pro Saison spielt das RSO rund 80 Konzerte in Stuttgart und im Sendegebiet des Südwestrundfunks; es gastiert in nationalen und internationalen Musikzentren und bei renommierten Festspielen, darunter seit über 50 Jahren bei den Schwetzingen SWR Festspielen. Einladungen führten das RSO Stuttgart u. a. in den Wiener Musikverein, in die Berliner Philharmonie, ins Concertgebouw Amsterdam, nach Tokyo, Peking, Shanghai, Seoul, Taipei, Zürich, Brüssel, Athen, Luxemburg und Madrid, zu den BBC Proms, zum Lucerne Festival, zu den Salzburger Festspielen, zur Biennale Venedig, zu den Dresdner Musikfestspielen, zum Rostropowitsch-Festival Moskau, zum Festival de Música de Canarias und zum Rheingau Musik Festival. Das RSO Stuttgart pflegt einerseits das klassisch-romantische Repertoire der sinfonischen Tradition in exemplarischen Interpretationen, andererseits setzt es sich mit Nachdruck für zeitgenössi-

sche Musik und selten gespielte Werke und Komponisten ein. Seit seiner Gründung hat das RSO Stuttgart weit über 500 Werke uraufgeführt. Viele bedeutende Komponisten, darunter Strawinsky, Hindemith, Boulez, Henze, Penderecki, Lachenmann, Kagel, Holliger, Ruzicka und Pintscher, haben ihre eigenen Werke für Konzerte des RSO Stuttgart einstudiert. In der Konzertreihe *attacca – geistesgegenwart.musik* finden junge Komponisten der Avantgarde ein Podium, um ihre musikalischen Klangvorstellungen und Experimente zu realisieren.

Kirsten Reese wurde 1968 in Kiel geboren. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte sie im Rheinland, in Hongkong und auf den Philippinen. An der Hochschule der Künste und der Technischen Universität Berlin studierte sie Flöte, 1992/1993 auch in New York. Die Komponistin und Klangkünstlerin komponiert Werke für elektronische Medien und Instrumente und entwickelt intermediale Installationen. Sie erhielt u.a. Stipendien und Preise des Berliner Kultursenats (2000, 2002), der Cité des Arts Paris (2005/2006) und der Villa Aurora Los Angeles (2009). 2002-2007 lehrte sie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 2011 arbeitete sie als Dozentin für Musik und Medienkunst an der Hochschule der Künste in Bern.

Musikalischer Forschergeist, Experimentierlust, stilistische Bandbreite und sängerische Perfektion – das sind die Markenzeichen des **SWR Vokalensembles Stuttgart**. Seit vielen Jahren zählt es zu den internationalen Spitzenensembles der zeitgenössischen Musik und hat im Lauf seiner über 65-jährigen Geschichte mehr Uraufführungen gesungen als jeder andere Chor. Die Chefdirigenten Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler und Rupert Huber haben das SWR Vokalensemble in der Vergangenheit entscheidend geprägt. Schon Voorberg, aber insbesondere Huber formte den typischen Klang des SWR Vokalensembles, geprägt von schlanker, gerader Stimmgebung und ebenso großer artikulatorischer wie intonatorischer Perfektion. Seit 2003 ist Marcus Creed künstlerischer Leiter. Seine Interpretationen vereinen Stilsicherheit, Klangschönheit, technische Souveränität und musikalische Lebendigkeit. Internationale Schallplattenpreise bestätigen die Qualität dieser Einspielungen, darunter der Preis der Deutschen Schallplattenkritik, der Echo-Klassikpreis, der Diapason d'Or und der Grand Prix du Disque.

Łukasz Szałankiewicz ist ein polnischer Sound-Designer, Historiker und Kurator. Er ist Mitglied in der Polnischen Gesellschaft für Elektroakustische Musik. Szałankiewicz produzierte Aufnahmen auch unter dem Pseudonym Zenial und Palsecam und arbeitete mit Maciej Szymczuk als AABAZU. In seinen Werken konzentriert Szałankiewicz sich auf die Entdeckung und Erkundung von Klängen, entwickelt aber auch audiovisuelle Performances und interaktive Installationen. Er nahm an internationalen Festivals in Europa und auf der ganzen Welt teil, u.a. in China, Israel, Peru, Brasilien, Mexiko und den USA. Szałankiewicz ist Mitgründer des Labels Audiotong. Er lebt und arbeitet in Poznan.

Vinyl-Terror & -Horror ist eine Zusammenarbeit zwischen Greta Christensen und Camilla Sørensen. Das Projekt wurde 2003 gegründet und beschäftigt sich vor allem mit den Beziehungen zwischen Objekten und Klang, und präsentiert sie in verschiedenen Situationen als Installation, Skulptur, Komposition oder im Live-Konzert. Die Live-Konzerte sind von der Arbeit mit Langspielplatten und Plattenspielern bestimmt, Vinyl als Medium steht im Mittel-

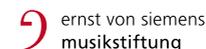
punkt. Das Material wird dekonstruiert und manipuliert. Dabei wird auch auf andere Musikgenres zurückgegriffen, etwa auf Horrorfilm-Geräusche oder Sequenzen aus Opernaufführungen.

Ilan Volkov wurde 1976 in Tel Aviv geboren. Sein Vater war Konzertpianist, seine Mutter Geschichtspräsidentin an der Universität in Tel Aviv. Seine Ausbildung zum Dirigenten begann Volkov mit dem Studium bei Mendi Rodan an der Rubin Akademie in Jerusalem, ging später an die Royal Academy of Music in London. 1999 wurde Volkov zum Assistenzdirigenten des Boston Symphony Orchestra ernannt. 2003 wurde er als jüngster Dirigent eines BBC-Orchesters Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. Seit 2011 arbeitet Volkov mit dem Iceland Symphony Orchestra. Volkovs musikalischer Schwerpunkt liegt in der Aufnahme von selten aufgeführten Werken.

In Zusammenarbeit mit 

Und freundlicher Unterstützung von **brähler**

»Reviving Parmegiani« ist eine Kooperation von Berweck/Broeckaert/Lorenz mit dem INA/GRM, dem ZKM und dem SWR mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung.



Die Texte von Edward O. Wilson in Thomas Meadowcrofts *Ereozoic Age Lovers* erscheinen mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Kirsten Reeses *The lightest words had the weight of oracles* wurde möglich durch die freundliche Unterstützung des UNI.K Studios der Universität der Künste Berlin und Elektronmusikstudion EMS Stockholm.

Julia Cloots Beitrag über Carola Bauckholts Brunnen ist eine gekürzte Fassung des Textes »Im Lupenglas«, erschienen in Jürgen Oberschmidt (Hg): *Geräuschtöne. Über die Musik von Carola Bauckholt*. Regensburg: Con Brio 2014.

Alle nicht anders gekennzeichneten Texte und Übersetzungen aus dem Englischen (Adachi, Lewis, Far, Meadowcroft) und dem Französischen (Ferrari): Björn Gottstein. Biografien: Adele Jakuleit.



Herausgeber

SÜDWESTRUNDFUNK
Marketing SWR2 / SWR Orchester & Ensembles

Redaktion

Björn Gottstein

Redaktionsassistenz

Chariklia Michel

Gestaltung

SWR Design Stuttgart