

Studio für

ELEKTRONISCHE MUSIK

CD

1

VORWORT

Zu Beginn des Jahres 1965 gab der Direktor der Musikhochschule Köln, Prof. Heinz Schröter, die Gründung eines *Studios für elektronische Musik* und zugleich die Berufung Herbert Eimerts zu dessen Leiter bekannt – als erste und lange Zeit einzige unter allen deutschen Musikhochschulen bot die Kölner mit dieser mutigen Initiative jungen Komponisten die Möglichkeit gezielter professioneller Ausbildung in den besonderen Kompositionsverfahren und Realisationsmethoden der elektronischen Musik.

Aus der anfangs eher bescheidenen, jedoch von Beginn an professionellen Studiotechnik entwickelte sich im Laufe der Jahre ein Institut von internationalem Niveau, wozu nicht nur der schließlich äußerst hohe technische Standard, sondern auch und vor allem die Frequentierung des Studios durch hochbegabte deutsche und viele ausländische junge Komponisten beigetragen hat.

Von Anfang an stand als Ziel des neuen Studiengangs *Elektronische Komposition* fest, den Studierenden nicht nur Fähigkeiten zum theoretischen Analysieren, Begreifen und Entwerfen elektronischer Musik zu vermitteln, sondern sie so früh wie möglich, immer jedoch gemäß ihrer eigenen Intentionen in die Lage zu versetzen, ihre individuellen und häufig höchst eigenwilligen Vorstellungen elektronischen Komponierens auch praktisch zu realisieren.

So sind in den vielen Jahren seit der Studiogründung im Jahre 1965 über 180 Kompositionen von mehr als 65 Komponisten aus 18 Ländern realisiert worden - eine Auswahl aus dieser Fülle elektronischer Musik stellt die vorliegende CD-Reihe dar, wobei die Kommentare der (zur Entstehungszeit der Stücke immer recht jungen) Komponisten viel über ihr (damaliges) Denken und ihre Biographien einiges über ihre berufliche Entwicklung aussagen. Von Anfang an war es „Politik“ und allseits gern gesehener Brauch der Hochschule, in den Semesterferien solche Komponisten zur Arbeit ins elektronische Studio einzuladen, die dem Studentendasein längst erwachsen waren. Die Ergebnisse solcher elektronischer Aktivitäten von Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, York Höller, Manfred Niehaus, Dimitri Terzakis oder Hans Zender wurden bewußt nicht in diese Sammlung aufgenommen, sie sind andernorts veröffentlicht. Auch sollte der seit 1972 in der Nachfolge Eimerts als Leiter des Studios agierende Hans Ulrich Humpert mit nur einer Komposition (eher symbolisch) vertreten sein. Als letztes bleibt anzumerken, daß sämtliche Kompositionen dieser CD-Reihe von einem einzigen Toningenieur, von Marcel Schmidt realisiert worden sind.

Herausgegeben von der Hochschule für Musik Köln
Studio für elektronische Musik
Leitung: Prof. Hans Ulrich Humpert
Technik: Marcel Schmidt
Dagobertstr. 38, D-50668 Köln
Tel. (0221) 912 818 190
Fax (0221) 912 818 194
e-mail ulrich.humpert@uni-koeln.de
marcel.schmidt@mhs-koeln.de

1 DANIEL CHORZEMPA *Sonett* (1978)

Sonett ist eine Komposition, die ausschließlich aus Sprachklängen besteht. Da elektronische Sprachklänge das musikalische Material selbst darstellen, entsteht kein Dualismus mehr zwischen Klang und Wort, d.h. Sprache wird nicht „vertont“, sondern ist als klanglicher Vorgang die Musik selbst. Als sprachliche und somit auch klangliche Basis dienen hier Sonette von Shakespeare, Opitz, Ronsard und Michelangelo, die in ihrer Originalsprache auf Band gesprochen wurden. Durch elektronische (seinerzeit noch analog-technische) Prozesse sind Vokale und Konsonanten als Sprachklänge gestaltet worden, darüber hinaus werden Silben, Wörter, Phrasen und schließlich ganze Sätze in der Komposition verwendet.

Die jeder Sprache eigene Artikulation, der Sprachrhythmus, wurde durch besondere Spannungssteuerungstechniken in musikalisch-rhythmische Verläufe umgesetzt. Die Sprachelemente sind linguistisch und textstatistisch nach Regeln der Morphologie und Phonologie geordnet. Aus der jeder Sprache eigenen Semantik wurden unterschiedliche Grade von Verständlichkeit abgeleitet. Nach linguistischen Gesetzmäßigkeiten richtet sich auch die Anordnung der vier Hauptteile der Komposition: die Entwicklung vollzieht sich zu Anfang von kleinsten Elementen in verhältnismäßig langen Dauern (etwa Explosivlauten wie p, t, k oder Zisch- und Reibelauten) bis hin zu den längsten Elementen in kürzesten Dauern (wie Vokalen: an sich stationäre Klänge, die in kürzesten Sprachartikulationen rhythmisiert werden). Aus dem so geformten Klangstrom tauchen immer wieder einzelne Worte und Sätze auf: sie bürgen für den „legitimen“ Zusammenhang von Musik und Sprache, obwohl häufig die Herkunft der Wort-gewonnenen Klänge nicht unbedingt erkennbar ist.

Als künstlerische Grundhaltung bei der Beschäftigung mit den Versen diente dem Komponisten die kunsthistorische Bewandnis, daß die vier Sonette unter dem Einfluß des Neoplatonismus zu einer Zeit entstanden sind, als Europa endgültig seinen Anspruch auf jede Form von Einheit verlor. Die allegorische Sprache der Liebesgedichte symbolisiert jedoch die Sehnsucht nach dieser Einheit.

Daniel Chorzempa, geb. 1944 in Minneapolis/USA als Sohn polnisch-elsässischer Eltern, begann im Alter von 4 Jahren mit dem Klavier-, im Alter von 7 Jahren mit dem Geigenspiel. Sein Orgelspiel brachte ihm bereits als Dreizehnjährigem eine erste Stelle als Kirchenorganist ein. Siebzehnjährig unterrichtete er an der Universität von Minnesota, wo er später auch promovierte. Danach setzte er seine Studien vor allem der Tasteninstrumente in Europa fort, hauptsächlich an der Musikhochschule Köln. In der Folge ist er als Organist, Pianist und Cembalist in der ganzen Welt aufgetreten, und nicht zuletzt seine Forschungen zu Fragen der Aufführungspraxis und stilistischen Problemen haben ihn international bekannt gemacht. Während seiner Studien in Köln wurde er direkt und unmittelbar mit elektronischer Musik konfrontiert, für die er sich stark zu interessieren begann: das Ergebnis seiner jahrelangen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dieser Art der neuen Musik ist die elektronische Sprachkomposition *Sonett*. Heute leitet Chorzempa eine Orgel-Meisterklasse; er lebt seit Jahren in Florenz.

2 MIGUEL BELLUSCI *Kölnisch Wasser* (1994)

Das gesamte Klangmaterial dieser Komposition wurde aus Wasser hergestellt, aus dem Fließen, Werfen oder Tropfen (etwa auf unterschiedliche Oberflächen) von Wasser. Die unterschiedlichsten Gegenstände wie Kaffeemaschine, Dusche oder Badewanne wirkten dabei mit. Daraus wurde zunächst eine Folge charakteristischer Samples ausgewählt und abgeleitet, welche anschließend durch diverse elektronische Transformationsapparaturen z.T. stark verändert erscheinen: so verwandelt sich etwa eine Toiletten-Spülung in einen mächtigen Sturm. Schließlich werden alle diese Wasserklänge zu einem imaginären Wasserorchester zusammengefaßt, welches einen abstrakten Kompositionsplan zu klanglicher Wirklichkeit werden läßt. Im ersten Teil des Stückes werden ausschließlich „natürliche“, also zufällige rhythmische Strukturen verwendet, wie sie sich etwa aus dem Tropfen eines Wasserhahns ergeben; sie werden gewissermaßen als „Rohstoff“ für die eigentliche musikalische Struktur eingesetzt. Im mittleren Abschnitt geschieht das Gegenteil: die Klänge erscheinen in einer starren rhythmischen Formation (dem Komponisten schwebte bei der Studioarbeit das Bild einer Art futuristischer Fabrik vor, in der Roboter agieren). Den Schluß bildet eine kurze Coda, in der die Rhythmus-Struktur gewissermaßen dekomponiert wird und schließlich in einer Synthese beider Prozesse endet.

Miguel Bellusci, geb. 1958 in Buenos Aires, studierte Klavier, Violoncello, Komposition und Dirigieren am Staatl. Konservatorium Buenos Aires, am Mozarteum Salzburg und an der Akademie für Tonkunst Darmstadt sowie elektronische Komposition in Köln. Neben seiner kompositorischen Arbeit ist er als Dozent für Musiktheorie in Frankfurt tätig, wirkt vor allem aber als Dirigent und Chorleiter im Bereich der neuen Musik. Gründer des Frankfurter *Vokalensemble 20/21*.

3 MICHAEL OBST *Kristallwelt (I)* (1985)

Kristallwelt, eine elektronische Musik in drei Teilen und einem Intermezzo, entstand in den Jahren 1983-86. Der hier vorliegende erste Teil basiert auf dem Klangmaterial asiatischer Schlaginstrumente wie einem *Chinesischen Holzblock*, *Rin*, *japanischen Tempelgong*, *chinesischen Tamtam* sowie einer *rotierenden Klangplatte*. Die Klänge dieser Instrumente stellten sich in ihrer natürlichen Verwendung und deren zahlreichen elektronischen Bearbeitungen als so außergewöhnlich hell und klar heraus, daß der Komponist bei der Realisation der ersten Abschnitte des Stückes an die Erzählung *The Crystal World* von James Graham Ballard erinnert wurde. Der Autor beschreibt darin, wie die Natur sich infolge eines Kristallisationsprozesses in eine Welt voller Glas und Edelsteine verwandelt, die in gleißendem Licht und zahllosen Spektralfarben leuchtet.

Der erste Teil des Zyklus führt in diese außergewöhnliche Klangwelt ein: verschiedene Klangräume wechseln einander ab, kaskadenartige Abläufe kontrastieren mit nahezu vollständiger Bewegungslosigkeit, „Themen“ und „Bilder“ entstehen, meist auf verschiedene Arten symmetrisch im rhythmischen und harmonischen Aufbau. Maßgebend für den formalen Zusammenhang und zeitlichen Aufbau der Komposition ist der *Goldene Schnitt*, eine Proportion, die häufig in der Natur auftritt. Die Harmonik basiert auf einem Intervall zwischen großer Sekunde und kleiner Terz, was dichte obertonreiche Akkorde ermöglicht, ohne daß der „weiche“ Terzcharakter verloren geht.

Michael Obst, geb. 1955 in Frankfurt/Main. 1973-78 Schulmusikstudium in Mainz, 1977-82 Klavierstudium bei Alfons Kontarsky, später bei Aloys Kontarsky in Köln, Konzertexamen 1982. 1979-86 Studium im elektronischen Studio der Musikhochschule Köln, Einladungen in die Studios von Gent (IPEM), Stockholm (EMS), Bourges (GmeB), Paris (IRCAM) und Freiburg (SWF). Mehrfacher Preisträger bei internationalen Wettbewerben für elektronische Musik. Seit 1995 Prof. für Komposition an der Musikhochschule *Franz Liszt* Weimar.

4 ANDREAS H.H. SUBERG *De' metalli* (1995) für Countertenor, Schlagzeug und Tonband

Ausgangspunkt für die Komposition ist eine der 166 Prophezeiungen des Leonardo da Vinci, die Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Die als Prophezeiungen bezeichneten Texte wurden bei Hofe zur Unterhaltung und Belustigung vorgetragen. Da Vinci bediente sich des literarischen Kunstgriffs des Rätsels, um seine Beobachtungen der Zeit zu verschlüsseln und damit auf eine prophetische Ebene zu heben. So entwirft er in *De' metalli* eine apokalyptische Vision über die Wirkung von Edelmetallen und der damit verbundenen Habgier der Menschen, welche letztlich zu ihrem Untergang führt.

Vor diesem Hintergrund lag es nahe, den italienischen Originaltext musiktheatralisch umzusetzen. Die für den Tonbandpart verwendeten Metallklänge sind ausschließlich aus elektronischen Ableitungen des Klangmaterials von Fingerbecken und Tamtam entstanden. Auf der „live-Ebene“ kommen neben metallischen Schlaginstrumenten (wie Tamtam, türkischen Becken, Cymbales Antiques und Fingerzimbeln) in den Zwischenspielen des Strophengesangs auch Fellinstrumente (wie Tomtoms) zum Einsatz, wodurch die massiv wirkende, monochrome Klanglichkeit des Tonbandparts gebrochen und der archaisch anmutende, prophetische Charakter unterstrichen wird. – Die vorliegende Aufnahme ist ein Mitschnitt der Uraufführung im Rahmen des *Rheinischen Musikfestes 1996 Köln*.

Andreas H.H. Suberg, geb. 1958 in Essen. 1972-78 erste künstlerische Ausbildung bei Franz Joseph van der Grinten. 1978-83 Studium der Musik- und Kunstpädagogik an den Universitäten Gießen und Frankfurt/Main. Anschließend bis 1993 Klavier- und Kompositionsstudium in Frankfurt und Darmstadt (bei Toni Völker), seit 1994 am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. In Subergs kompositorischer Arbeit nimmt die Auseinandersetzung mit dem Material Glas, der Bau von GlasKlangObjekten und –Instrumenten sowie die Synthese von Glasklängen mit Elektronik einen großen Raum ein. So ist er auch der Initiator des 1990 gegründeten *GLASOTRONIK-Ensembles*, das er seitdem künstlerisch leitet. Neben Kammermusik und Vokalkompositionen liegt ein kreativer Schwerpunkt Subergs in Musik-Aktionen und -Videos sowie Film- und Theatermusiken. Er lebt in Freiburg.

5 KEVIN VOLANS *Kwazulu Summer Landscape* (1979)

Erster Teil einer Klanglandschaft aus der südafrikanischen Heimat des Komponisten. Zu seiner kompositorischen Konzeption, dem Streben nach der *Überwindung von Stil und Formalismus* bemerkt Volans: „Ich suche nach Möglichkeiten, Musik zu schreiben, die mit Komposition absolut nichts zu tun haben. Ich halte es für machbar, den eigentlichen Kompositionsprozess umzukehren: Ich möchte am anderen Ende beginnen, beim Chaos, und über Auslese und Reduktion dann zu komplexen Formen gelangen.“

Kevin Volans, geb. 1949 im südafrikanischen Pietermaritzburg. Studium an der Universität von Witwatersrand, 1973 Übersiedlung nach Köln, 1973-81 Kompositionsstudium an der Musikhochschule Köln bei M. Kagel und K. Stockhausen, Klavier bei Aloys Kontarsky. 1982-84 Lehrtätigkeit an der Universität von Natal in Durban (Südafrika), 1986-89 composer-in-residence an der Queen's University von Belfast, 1992 Berufung zum composer-in-residence nach Princeton, New Jersey. Lebt seit 1989 in der irischen Grafschaft Donegal.

1 LUIS MARIA MUCILLO Au delà des portes d'ivoire (1984)

Diese elektronische Sprachkomposition entstand im Anschluß an eine Reihe von modellartigen Sprachklangübungen; aus den Erfahrungen mit ihnen wählte Mucillo französische Texte als Sprachbasis, und zwar Sätze von Charles Baudelaire, Jules Verne und Gérard de Nerval, die alle zu tun haben mit einem möglichen Untergang der Erde. Die dichterischen Metaphern des *Untertauchens* oder des *Eintauchens* (französisch *plonger*) oder der allmählichen *Transformation der Erde in eine gasförmige Masse* (das sind Begriffe von Jules Verne: etwa *une masse gaseuse*) stellt der Komponist klanglich, phonetisch und semantisch immer wieder besonders heraus – was sich dem Hörer auch unmittelbar mitteilt.

Mucillo gab seiner Sprachkomposition den Titel *Hinter den Elfenbeintoren*, nach einem Titel von Jules Verne; die Texte sprach der Komponist selbst auf Band. Er hat sein Stück in einer ungemein farbigen Dramaturgie gestaltet, die den Hörer unmittelbar und immer wieder neu anspricht – ein Zeichen für den souveränen Umgang des Komponisten mit seinem Sprachklangmaterial. Am Schluß der Komposition ist übrigens unüberhörbar der Einfluß von Herbert Eimerts kompositorischem Hauptwerk *Epitaph für Aikichi Kuboyama* zu beobachten, wenn herabstürzende Sätze in zunächst auseinanderlaufenden Sprechhören gleichsam aufgefangen werden, indem sie zunehmend synchronisiert erscheinen und damit nach und nach verständlich werden – etwa der Satz, der von zentraler Bedeutung für die Verständlichkeit des Stückes ist: *où allons nous – wohin gehen wir?* Solche Textbeschleunigungen und ihre Auflösung in unterschiedliche Verständlichkeits- und Geschwindigkeitsstufen sind übrigens zentrale Vorübungen des Komponisten zur Realisation seines Stückes gewesen. Die starke Schlußwirkung der Komposition beruht auch darauf, daß schließlich am Ende über eine längere Strecke aus dem Strom des rein musikalisch klingenden das Wort selbst, der Text mit seinem Ausdruck, Sinn und Erlebnisinhalt und mit dem ganzen Gewicht seiner Bedeutung hervortritt.

Luis Maria Mucillo, geb. 1956 in Rosario, Argentinien. 1975-79 Klavier- und Kompositionsstudium am Konservatorium Buenos Aires (u.a. bei Francisco Kröpfl, der als Lehrer in Argentinien mehrere Generationen junger Komponisten stark mitgeprägt hat). Erste Beschäftigung mit elektronischer Musik am *Labor für Klanguntersuchungen* der Universität Buenos Aires. 1980-84 DAAD-Stipendium und Studium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. Seit 1984 Prof. für neue und elektronische Musik an der Universität Brasilia.

2 RICARDO MANDOLINI El Juego de la Marioneta (1979/80)

In diesem elektroakustischen Stück mit dem Titel *Marionettenspiel* versucht der Komponist, sich in die deskriptive Welt von winzigen, ausdrucksvollen Klängen zu vertiefen. Die aufgenommenen konkreten Klangmaterialien erscheinen zum einen ohne besondere Veränderung (etwa Guëros oder Rasseln) und behalten somit ihren assoziativen Charakter; zum andern aber verhindern auch die durchgeführten Veränderungen das Wiedererkennen der klanglichen Quellen (Klavier, Tamtam, Schlüsselbünde unterschiedlicher Größe usw.). So ergibt sich ein Spiel von Verlusten und Wiedererkennen der Instrumente (Tonerzeuger), wonach das Stück benannt ist. Die elektronischen Klangmaterialien wiederum bezwecken eine vollständige klangliche Verschmelzung mit den konkreten Klängen – beide bilden eine unauflösbare klangfarbige Einheit.

Wie bei allen Kompositionen Mandolinis herrscht auch hier eine strenge Sparsamkeit der Mittel und Effekte; die synchrone-asynchrone Wiederholung von Impulsfolgen im hohen bis höchsten Register stellt das wichtigste thematische Element dar. Mit seiner einheitlichen Form und dem gleichzeitig suggestiven wie spielerischen Charakter ist eine immer wiederkehrende Reihe von musikalischen Ereignissen miteinander verflochten, die in immer unterschiedlichen psychologischen Zusammenhängen erscheinen. Das Stück wurde ausgezeichnet beim *1st International Alternative Music Project '82* Tokio.

Ricardo Mandolini, geb. 1950 in Buenos Aires. Erhielt seine musikalische Grundausbildung (Komposition, Cello, Gitarre) in Argentinien (u.a. bei Francisco Kröpfl). 1978 DAAD-Stipendium und Studium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. 1983 künstlerische Reifeprüfung im Fach *Elektronische Komposition*. Arbeitete außerdem im IPeM-Studio Gent (Belgien), im GmeB-Studio Bourges sowie am Studio der TU Berlin und am ElektronMusikStudion (EMS) Stockholm. Mandolini erhielt für seine elektronischen Kompositionen

mehrere internationale Preise, arbeitete einige Jahre am Pariser Universitätsinstitut *Centre d'Etudes de Mathématiques et Musique (CEMaMu)* mit Iannis Xenakis und ist derzeit Prof. an der Universität Lille.

3 LÁSZLÓ DUBROVAY *Kyrie* (1973/74)

Die Komposition bedient sich einer Mischung von rein elektronischen Klängen und einer sehr begrenzten Anzahl instrumentaler und vokaler Klänge (Orgel, Tamtam, ein Frauenchor-Akkord), welche fast durchgehend in sehr „gedeckten“, moderaten Klangfarben und -entwicklungen sowie in sanften, meist sehr verhaltenen Klangbewegungen verlaufen. Dubrovay verläßt nie die einmal festgelegte „Instrumentalität“, den Grund-Klangcharakter des Stückes; daraus resultiert der Eindruck großer kompositorischer Geschlossenheit und einheitlicher Poesie.

László Dubrovay, geb. 1943 in Budapest. Besuch des Béla Bartók-Konservatoriums und der Musikakademie; Studien bei István Szelényi, Ferenc Szabó und Imre Vincze. 1972-74 DAAD-Stipendium und Studium bei K. Stockhausen sowie am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. 1975 Einladung ans Studio des WDR Köln zu Realisation der Komposition *Sóhaj (Seufzer)*, 1985 nach Berlin zum „Berliner Künstlerprogramm“, außerdem an die elektronischen Studios Freiburg, Stockholm und Bourges. Lebt seit 1976 in Budapest und unterrichtet dort an der Musikakademie.

4 FLORIVALDO MENEZES *Profils écartelés* (1988) für Klavier und elektronische Klänge

Diese *Zersplitterten Profile* sind eine Hommage an den belgischen Komponisten, Theoretiker und Hochschullehrer Henri Pousseur zu dessen 60. Geburtstag. Menezes verwendet hier zwei von Pousseur entwickelte harmonische Kompositionsverfahren, und zwar nicht als Zitat, sondern als strukturelles Grundmaterial für die eigenen harmonischen Verläufe und Entwicklungen: das eine stammt aus Pousseurs *Miroir de Votre Faust*, das andere aus den *Couleurs Croisées* (beide Stücke sind übrigens ursprünglich für Klavier konzipiert).

Menezes' Komposition gliedert sich in zwei große Teile fast gleicher Länge (von ca. 7 Min.), wobei der zweite einen vom Komponisten entwickelten speziellen formalen Verlauf aufweist, in welchem die Gesamtform von der phonologischen Struktur eines bestimmten Wortes abgeleitet ist. Hier handelt es sich um die auf über 7 Min. gedehnte, imaginäre Aussprache des Wortes *Solidarité* – auch das eine Hommage an Henri Pousseur: *Solidarité* ist das zentrale Wort seiner in den 60er Jahren entstandenen elektronischen Komposition *Trois Visages de Liège*.

Florivaldo Menezes, geb. 1962 in São Paulo, Brasilien. 1980-85 Kompositionsstudium bei Willy Corrêa de Oliveira an der Universität São Paulo (USP). 1986-89 DAAD-Stipendium und Studium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. 1987 Veröffentlichung eines Buches (mit dem Titel *Apoteose de Schoenberg*) über zeitgenössische Harmonik und die Entwicklung einer eigenen Methode. 1988/89 Studien bei Pierre Boulez und Luciano Berio, über den er seine Dissertation schrieb (mit Henri Pousseur als Doktorvater). Nach weiteren Studien (vor allem der Computermusik) in Padua und Basel Rückkehr nach Brasilien und Gründung des *Studio PANaroma* (1994), einer Gemeinschaftseinrichtung der Universität und der Katholischen Fachhochschule São Paulo; seither dort Prof. für Komposition und Leiter des Studios.

5 JOSEPH PAPADATOS *Voix celèstes* (1991/92)

Zu Beginn der 90er Jahre begann J. Papadatos sich bei seiner Arbeit im elektronischen Studio Konzeptionen zuzuwenden, in denen alte orientalische und byzantinisch-liturgische Gesänge eine zentrale Rolle spielen sollten. Die Ergebnisse wurden in einer Art kleinen Werkreihe unter dem Titel *Voix celèstes* zusammengefaßt – also *Himmliche Stimmen*; hier die erste dieser Kompositionen. Bereits beim Hören der Einleitungsklänge wird verständlich, warum der Komponist diesen Titel wählte: nicht nur, daß der Ursprung dieser elektronischen Werke des J. Papadatos in geistlicher Musik byzantinischen, hebräischen und syrischen Ursprungs zu suchen ist, der Komponist hat auch die gesungenen Melodien auf elektronischem Weg zu großen Klangfarbenbögen umgestaltet, deren leicht glissandierender Verlauf den Strukturen etwas Schwebendes, ja stellenweise etwas Oszillierendes verleiht. Diesen Klangbögen, die in dreiteiliger Form gegliedert erscheinen, stellt der Komponist Gruppen von Artikulationsblöcken gegenüber, die in ihren eruptiven Ausbrüchen an stark gespreizte Sprache erinnern.

Joseph Papadatos, geb. 1960 in Ioannina, Griechenland. Zunächst Studium der Bibliothekswissenschaften, ab 1978 der Komposition bei Yannis Ioannidis in Athen, 1982-85 bei Günther Becker und Dimitri Terzakis am Robert-Schumann-Institut Düsseldorf. Anschließend freischaffender Komponist in Athen. 1989-93 Aufbaustudium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. Seitdem Prof. für Theorie und Komposition am Konservatorium Athen.

1 JOCHEN HUG Der Klang der fließenden Seele - eine Höllenfahrt - (1997)

Das Stück ist die Verarbeitung des 1993 vom Komponisten geschriebenen Gedichts *Abendstimmung* in einer elektronischen Sprachkomposition. Das Gedicht entstand, um den Zustand einer Zeit existentiellen Stillstandes zu beschreiben. In einem solchen Zustand kann die Seele ins Fließen geraten, sich eine Zeit vom Körper lösen und eine Höllenfahrt antreten, um sich zu reinigen und um zu lernen. Die Eindrücke dieser Fahrt stürmen auf das Gehör ein, das der fließend sich bewegenden Seele als dem Sitz der Sinne anhaftet.

Die Klänge, die dies beschreiben, wurden aus dem von den beiden Schauspielern Kay Kovac und Heinz Urban gesprochenen Gedicht durch elektronische Materialisation gewonnen und durch transformierte Kontrabaßklänge ergänzt.

Abendstimmung

In den Rippenbogen hast Du	Nehmen leichter jede Stufe
Felsin mir den Stolz gerammt.	Legen wie ein Tuch sich breit
Fallend werfe Anker ich	Weit die weiße Wand entlang.
Berstend schlägt mein Hoffen auf	Sinne Seele Haus verschmelzen
Liegend löst die Seele sich	Türen öffnen mir Gedanken
Rinnen Sinne aus den Ohren	Stille sonst ein guter Freund
Gleiten leicht den Boden lang	Beginnt ihr Brüllen wieder.
Gleiten glatte Fliesen ab	

Jochen Hug, geb. 1965 in Heidenheim an der Brenz, lebt seit 1988 in Köln. Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Deutsch, freie Tätigkeit als Kontrabassist und E-Bassist. Studium der elektronischen Komposition. Derzeit im Schuldienst tätig.

2 MICHAEL BAROLSKY Tonus (1980)

Tonus ist ein Spannungszustand der Muskulatur. Typisch für diesen Zustand sind rhythmische Zusammenhänge der einzelnen Muskelfasern. Der Tonus hängt dabei von der Zahl ankommender Nervenimpulse ab. Im Wachzustand und besonders bei Erregung ist der Tonus erhöht und im Schlaf vermindert.

Das musikalische Material des Stückes basiert auf einem 39-tönigen Sinustonakkord, aus tiefen, durch Übersteuerung eines sog. Abstimmbaren Anzeigeverstärkers erzeugten geräuschartigen Klängen und einigen wenigen Gesangstönen sowie der Aufnahme eines einzigen Ausatmers.

Michael Barolsky, geb. 1947 in Wilna, Litauen. 1966-71 Studium am dortigen Konservatorium sowie in Moskau (u.a. bei E. Denissow und A. Schnittke). Zur gleichen Zeit Dozent am Pädagogischen Institut sowie Redakteur am Rundfunk in Wilna. 1971 Emigration nach Israel und dort Dozent am Pädagogischen Institut in Tel-Aviv. 1977-79 DAAD-Stipendium und weitere Studien in Köln bei M. Kagel und am elektronischen Studio der Musikhochschule. Dozent an der PH und freier Mitarbeiter des WDR Köln. 1983 Studien am Zentrum für Computermusik in Stanford, Kalifornien. Seit 1988 aktive Auseinandersetzung mit Malerei; Ausstellungen und Performances.

3 SILVIO FORETIĆ *Kölner Konzert* (1971)

Das *Kölner Konzert* ist ein Nebenprodukt, genauer: ein zum selbständigen Tonbandstück adaptiertes Fragment aus dem literarisch-musikalisch-szenischen Werk *Für Klavier?*, einem Drama, das sich auf kritisch-satirische, tragi-komische Weise mit dem Klavier als dem Instrument der bürgerlichen Kultur befaßt, mit älterer und neuerer Klaviermusik und Klavierpädagogik sowie mit der Problematik des Pianistentums überhaupt.

Das besagte Fragment, das sich wie ein am Rande des Kitschigen angesiedeltes, quasi spätromantisches Klavierkonzert anhört und mit einigen Zitaten aus den entsprechenden Werken von Grieg, Tschaikowsky und Rachmaninow vermischt wird, erscheint auf dem Höhepunkt des dramatischen Geschehens; es symbolisiert sozusagen das Unterbewußtsein des etwas frustrierten, sich nach der „guten, alten Zeit“ zurücksehrenden Hauptprotagonisten („Pianisten“).

Alle Stimmen des mehrschichtigen Satzes wurden, bis auf die synchronisierten Zitate, vom Komponisten auf dem Klavier bzw. Synthesizer im Playbackverfahren gespielt.

Silvio Foretić, geb. 1940 in Split, Kroatien, als Sohn eines Operntenors (und – nach einer etwas umstrittenen Hypothese – als ein möglicher Nachfahre des legendären Marco Polo). Er studierte Komposition bei Milko Kelemen an der Musikakademie Zagreb. Während des Studiums wirkte und ernährte er sich als Journalist, Orchestermusiker, Operettendirektor, Jazz- und U-Musik-Arrangeur und als Kabarett pianist und –autor. 1963 gründete er das *Ensemble für zeitgenössische Musik Zagreb*, veranstaltete mit ihm mehrere, z.T. happeningartige, oft skandal-umwitterte Konzerte und galt bald als *enfant terrible* der kroatischen Musik.

1966 kommt er nach Köln, wo er bei B. A. Zimmermann und H. Eimert studiert. Einige Zeit ist er Mitarbeiter und Assistent von M. Kagel. Seit 1974 ist er Dozent an der *Folkwang Hochschule* in Essen und Duisburg. Er wirkt als Komponist und Textautor sowie als Interpret (Dirigent, Pianist, Sänger, Schauspieler) neuerer, vorwiegend eigener Musik. Er ist der Begründer des inzwischen gescheiterten *Vereins der gescheiterten Tonkünstler* und des Ensembles *Fin de siècle – fin de millénaire*, das er bis heute auch leitet.

(K)lebt und (k)langweilt sich in Köln.

4 ALBERTO SCUNIO *Laberinto en Lluvia* (1986)

Dieses *Labyrinth im Regen* ist eine langsam und gleichmäßig gleitende Fahrt durch ein virtuelles Labyrinth, das vor allem aus zwei unterschiedlichen klanglichen Situationen gebildet ist, einmal einer metrischen Akkordstruktur und zum andern einer eher aleatorischen Gruppenbildung. Es ist auch eine Studie über die synthetische Erzeugung von Klangmaterialien mittels logarithmisch unterschiedlich verzerrter Obertonreihen. Die gleichen Frequenzverhältnisse bilden auch die Grundlage für die Bestimmung der Zeitstruktur der einzelnen Klangmaterialien sowie des gesamten Stückes.

Alberto Scunio, geb. 1960 in Buenos Aires, Argentinien. Kindheit auf dem Lande, vor allem in Patagonien. Betätigung als Gitarrist und Komponist im Bereich der Rockmusik vor allem in Buenos Aires. Im wesentlichen autodidaktische Kompositionsstudien, allerdings beeinflusst durch Gerardo Gandini. 1984-87 Arbeit im Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln. Anschließend Studium der Informatik an der TH Aachen, Abschluß mit Diplom. Auseinandersetzung mit Akustik, algorithmischer Komposition, neuen Medien und Interaktivität. Lebt derzeit in Hamburg.

5 SILVIO FORETIĆ *Inter-ludium* (1972)

Das Stück stellt eine Auseinandersetzung mit der berühmten *Internationale* dar, jener Melodie, die seinerseits – je nach staatlicher oder ideologischer Zugehörigkeit des Hörenden – gegensätzliche Gefühle auslöste: im Westen von den „68ern“ vergöttert, von den Machthabern verpönt, im Osten von den regierenden Parteigenossen kanonisiert, vom Volk weitgehend verabscheut.

Der Komponist, der in seiner damals sozialistischen Heimat als Dissident galt, hier im Westen aber mit der 68er Bewegung sympathisierte, hegte zu dieser Hymne eine Art Haßliebe. Daher kann sein *Inter-ludium* als eine Hommage und eine Karrikatur zugleich verstanden werden; oder – im Nachhinein – als eine schier prophetische Vorahnung des Zusammenbruchs sozialistischer Ordnung in Europa, was wiederum verschiedene Deutungen zuläßt: als schadenfrohes Spottlied oder nostalgischer Nachruf.

In kompositorischer Hinsicht handelt es sich um eine äußerst einfache (und sehr kurze) Angelegenheit. Die besagte Melodie baut sich, nach moll versetzt, über einem 16mal wiederkehrenden „Basso ostinato“ in Gestalt einzelner Motive allmählich auf – und in derselben Reihenfolge wieder ab: das Ganze gerät ins Wanken, die *Internationale* schwindet dahin.

6 HANS ULRICH HUMPERT *Approcci a Petrarca* (1985)

(Annäherungen an Petrarca)
per strumenti e nastro magnetico

Ausgangspunkt für die Komposition war der Wunsch, sich der Lyrik des italienischen Renaissance-Dichters Francesco Petrarca (1304-1374) mit musikalischen Mitteln „anzunähern“. Dabei sollten Petrarca-Texte weder im herkömmlichen Sinn vertont, noch nach Art des Melodrams rezitiert werden, auch lag es nicht in der Absicht des Komponisten, eine Art meditierende oder interpretierende Paraphrase über ein Petrarca-Gedicht zu komponieren (wie es etwa Franz Liszt getan hat). Andererseits aber sollten alle diese Elemente auch in der Komposition enthalten sein. Es wurde also die Form der Gegenüberstellung eines Ensembles (von 17 Instrumentalisten) mit elektronischen Klängen gewählt, wobei über Tonband - neben anderem - die Verse Petrarcas hörbar werden, und zwar in Gestalt elektronischer Sprachklänge, so daß nicht der gewohnte Dualismus zwischen Wort und Ton entsteht, vielmehr die (elektronisch transformierte) Sprache als klanglicher Vorgang Teil der Musik selbst ist. In weiten Teilen erscheint sie unter Beibehaltung ihrer Semantik, also des kommunikativen Aspekts ihrer „Bedeutung“, in anderen wird sie jedoch, durch fortschreitende Dekomposition, gleichsam „sprachlos“ und somit (im Sinne der interpretierenden Paraphrase) musikalisiert.

Das ist die eine Seite des angestrebten Kontinuums: der bruchlose Übergang zwischen Sprache und Musik, zwischen Semantik und Phonetik; die andere besteht in den vielfältigen klanglichen Beziehungen zwischen den beiden „Klangkörpern“ Ensemble und Lautsprecher, zwischen denen sich die unterschiedlichen Klangspektren (Klangfarben) in mehr oder weniger verwandten oder sich verändernden Gestalten bewegen.

Basis der Komposition ist das Sonett CCCX aus Petrarcas Gedichtsammlung *Canzoniere*. Verwendet wird das italienische Original:

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia;

ridono i prati, e 'l ciel si rasserena,
Giove s' allegra di mirar sua figlia;
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi:

e cantar augeletti e fiorir piagge,
e 'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

Angesichts der Unmöglichkeit einer angemessenen Übertragung ins Deutsche hier eine möglichst wortgetreue Übersetzung:

Zephir kehrt zurück und bringt die schöne Zeit wieder
und die Blumen und die Gräser, seine holde Familie,
die Schwalbe zwitschert und die Nachtigall schlägt,
der Frühling ist weiß und rot.

Die Wiesen lachen und der Himmel wird heiter,
Jupiter freut sich des Anblicks seiner Tochter (Venus);
die Luft und das Wasser und die Erde sind voll der Liebe;
jedes Wesen denkt jetzt wieder ans Lieben.

Aber für mich Unglücklichen kehren zurück die schwersten
Seufzer, **sie** ruft sie aus tiefem Herzen hervor,
sie, die seine Schlüssel mit sich in den Himmel genommen hat;

die Vögel singen und das Land blüht auf,
und die sanften Gebärden der schönen, ehrenhaften Frauen
sind (mir) eine Wüste, sind (mir) rauhes und wildes Abweisen.

Übersetzung: Gabriele Gentsch

Nicht nur die Konstruktion dieses klassischen 14-zeiligen, 4-teiligen Sonetts und das charakteristische Reimschema sind bestimmend geworden für die Form der Komposition, vielmehr wurde versucht, die wichtigsten Kennzeichen der Lyrik Petrarcas wie Sprachrhythmus und -melodie, Vokalhierarchien oder allegorische Bilder und Bezüge gleichsam ins Musikalische zu transkribieren - und zwar unter Berücksichtigung der sog. Figurenlehre der *musica poetica* des 16. Jahrhunderts. Wenn der Hörer allerdings gelegentlich Anflüge von Posenhaftem, Effektgerichtetem wahrnimmt, in denen kunstvolle Verknüpfung in manchmal etwas mühevoller Artistik umschlägt, so liegt das wohl in der komplex, ja modern anmutenden Natur des *poeta laureatus* Francesco Petrarca.

Die vorliegende Aufnahme ist ein Mitschnitt der Uraufführung durch das *Ensemble Modern* unter der Leitung von Ernest Bour vom September 1985 im großen Sendesaal des WDR Köln.

Hans Ulrich Humpert, geb. 1940 in Paderborn. Studierte nach dem Abitur Komposition bei Rudolf Petzold und Herbert Eimert in Köln sowie Schlagzeug, Schulmusik und Germanistik. Nach zunächst freier Tätigkeit als Schlagzeuger und Lehrbeauftragter für elektronische Musik seit 1972 Leiter des elektronischen Studios an der Musikhochschule Köln als Nachfolger H. Eimerts und Prof. für *Elektronische Komposition*. Umfangreiche kompositorische, praktische und theoretische Tätigkeit auf dem Gebiet der elektronischen Musik.

7 WERNER KLÜPPELHOLZ *Nature morte* (1972)

Ist Sprache heute (1972) mehr als ein Transportmittel für Dummheit, Hinterlist, Betrug und Ausbeutung? Ist sie guten Gewissens noch brauchbar, *den Herrn zu preisen* oder einen *Warnungsruf* auszustoßen? Wenn wir Wörter gebrauchen, die jeder versteht, tun wir dann nicht so, als ob jeder sie verstünde? Was verstehen wir überhaupt jenseits von Sätzen wie *Jetzt schlage ich Ihnen in die Fresse!?*

Die Klänge von *Nature morte* entstammen ausschließlich dem Spektrum des Satzes *Die Welt ist alles was der Fall ist* (Wittgenstein). Er wurde seiner Vokalstruktur halber gewählt, aber auch, um ihn untergehen zu lassen: Welt ist, was der Fall sein könnte; das Präsens ist für die hiesige Un-Welt unangebracht. Zu hören ist also Nicht-Sprache (die aus Sprache gebildet wurde) und Schweigen: das Negativ von allzu Positivem, *Nature morte*.

Werner Klüppelholz, geb. 1946 in Wülfrath/Rheinland. Studierte 1967-72 an der Kölner Musikhochschule Schulmusik, Komposition (Joachim Blume) und Elektronische Musik (Herbert Eimert, Hans Ulrich Humpert), 1972-76 an der Kölner Universität Musikwissenschaft, Soziologie und Phonetik; Promotion bei Dietrich Kämper. Mehrfache Teilnahme an den Kölner Kursen für Neue Musik und den Darmstädter Ferienkursen. Seit 1968 Unterrichtstätigkeiten an Musikschulen und allgemeinbildenden Schulen, zuletzt hauptamtlich als Lehrer für Musik und Musiktheorie am Musikgymnasium der Rheinischen Musikschule Köln. Seit 1979 Prof. für Musikpädagogik an der Universität/Gesamthochschule Siegen, wo er sich in diesem Fach auch habilitiert hat. Bis 1972 Komposition elektronischer Musik, von Kammer- und Chormusik (verschiedene Werke liegen als Rundfunkproduktionen vor); seitdem zahlreiche musikwissenschaftliche und -pädagogische Veröffentlichungen. Über einhundert Rundfunksendungen für ARD-Anstalten, vorwiegend für den Deutschlandfunk und den WDR. 1979-83 Vorsitzender des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (AMPF). Vorträge und Seminare in Europa und den USA. Lebt in Siegen.

1 TILMANN CLAUS ...Woraus Bewegung fließt...Giordano Bruno (1991/92)

Der Text

Giordano Bruno – *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*; ein Denken auf das Mögliche hin. Zweifeln an den gewohnten Wahrnehmungen, die herrschende Sicht über das Universum wird durch eine logisch begründete Auffassung von der Unendlichkeit ersetzt. Die Freiheit des Denkens wird von der Inquisition bestraft. Galilei wird 1992 von der katholischen Kirche rehabilitiert – Giordano Bruno nicht.

Die Musik

Keine Textvertonung, die Texte von Giordano Bruno als Anlaß der Komposition; Worte sind nur an wenigen Stellen wirklich hörbar und doch ist der Eindruck eines Sprechens, eines sich Artikulierens ständig präsent: alles scheint Sprache; es sind nur einzelne Worte oder kurze Satzteile, die das Material für die Komposition liefern; der Ablauf wird durch eine eigene Dramaturgie bestimmt: Anrufung – Sprache artikuliert sich – Mahnung – Sprache bekommt Bedeutung – Hoffnung – Sprache verliert sich. Die Interpretation der Texte durch Bettina Römer: ihre Sprachmelodie, ihre Sprachrhythmik wurden analysiert und sind in verschiedensten Formen für die Komposition bestimmend; in der Mitte des Stückes zweimal kurz der Anfang aus Oc??keghems Requiem, elektronisch transformiert zitiert – eine Hommage an den Fluß der Musik dieses Komponisten.

Die Arbeit

Die erste Arbeit nur für Tonband. Keine Live-Elemente – immer die Frage, wie wirkt das in einem Konzert. Während der Arbeit im Studio: ständige Gefahr, von der schier unendlichen Vielfalt der Klänge und der damit verbundenen Faszination erdrückt zu werden; die eigene Vorstellung manchmal gegen die Geräte durchsetzen, zugleich aber die Offenheit wahren für sich immer wieder anbietende, unvorhergesehene klangliche Möglichkeiten – kein gradliniger Weg, vielmehr ein unendliches Experiment. Auch eine Realität: die Zerstörung fertiger Strukturen durch technische Fehler – vielleicht ein kreativer Vorgang für den Komponisten?!

Die Widmung

für Jakob natürlich ...woraus Bewegung fließt und Sein und Leben...
(Jakob Claus, *1992)

Giordano aus Nola an die Prinzipien des Universums

Steige, Titan, empor aus des Meeres noch dunkelen Fluten
Nahe dem Lethesfluß, schwing zu den Sternen dich auf.
Wandelnde ihr, Gestirne, nun seht mich vollenden die Runde
Hier im Gefolge ihm nach, gebt ihr nur frei mir den Weg
Lasset die Tore des Schlags ihre Flügel öffnen und gönnt mir,
Daß ich an euerer Statt flieg durch die Leere des Alls.
Auch was mit Argwohn die Zeit in die Finsternis bannt schon seit langem,
Sei mir erlaubt, aus dem Reich tiefer Nacht zu befreien.
Dieses dein Werk zu verrichten, mein Geist, was steht dem entgegen:
Unser Jahrhundert vielleicht, unwürdig solchen Geschenks?
Sind auch die Länder versunken in Schatten und Schlaf, deinen Gipfel
Recke, edler Olymp, hoch in das göttliche Licht.

An den eigenen Geist

Wie dieser Berg, mit gewaltigem Fuß auf die Erde gegründet,
Tief hinabreicht und doch sternenhoch hebet das Haupt,
So, mein Geist, rührst auch du an die Sphären des Zeus und des Hades,
Höre, der Himmlischen Ruf mahnen dich, ihnen verwandt:
Daß du nicht einbüßest höhere Rechte, weil niedere Fessel
Lähmt deine Kraft und hinab Acherons Woge dich reißt,
Sondern dich locke der Gruß, den dir himmlische Heimat entbietet,
Heilig Erglühendem dir, kaum daß ein Gott dich berührt.

Über die Ursache, das Prinzip und das Eine

Ursach, Prinzip und Eines immerdar, Woraus Bewegung fließt und Sein und Leben, Das weit und breit sich ausdehnt, tief und eben, Vom Himmel und der Erd' zur Hölle gar.	Nicht irrer Wahn, Verlust und Mißgeschick, Noch Neid, gemeine Selbstsucht, blindes Wüten, Kein Starrsinn, Frevel, loser Übermut:
Durch Sinne und Vernunft mir wird gewahr, Was weder Tat, noch Maß und Zahl ergeben: An Masse, Kraft und Menge wunderbar.	Nie können sie verschleiern meinen Blick, Den Tag verdunkeln mir, den froh erblühten, Noch löschen meiner Sonne edle Glut.

Tilmann Claus, geb. 1958 in Göttingen. Kompositionsstudium an der Musikhochschule Köln bei Jürg Baur und als DAAD-Stipendiat bei Carlo Manzoni in Mailand, danach Tonsatzstudium bei Roland Löbner und Aufbau-studium im Studio für elektronische Musik bei H.U.Humpert in Köln. Seit 1997 Prof. für künstlerischen Tonsatz an der Musikhochschule Detmold, Institut Dortmund, und Dozent für elektronische Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Lebt in Köln.

2 PAULO CHAGAS *Ellipse* (1986)

Elektronische Musik für pantomimische Darstellung

Ellipse ist eine Musik, die für einen Pantomimen konzipiert ist. Die musikalische Struktur folgt genau der von dem Pantomimen Isidoro Fernandez für die Uraufführung entworfenen „Geschichte“.

Das klangliche Material ist sehr begrenzt; die gesamte Musik wurde aus lediglich zwei elektronisch-synthetischen Klängen (programmiert in einem Yamaha FM Synthesizer) sowie aus zwei Atmungs-Klängen entwickelt. Das Stück bildet eine monothematische Einheit: am Anfang wird ein Thema vorgestellt, das sich allmählich entwickelt und am Schluß, nach dem Ablauf aller Transformationen, wieder erscheint, wodurch sich die Bahn der Ellipse schließt.

Formal besteht die Musik aus drei großen Teilen, welche durch die vom Pantomimen dargestellte Aktion bestimmt sind:

im *ersten* Teil wird das Grundmotiv aus einem einzigen Ton gebildet. Es ist gekennzeichnet durch eine Hüllkurve mit einer Tonhöhenveränderung, welche erst bei längerer Dauer der Klänge deutlich wird;

im *zweiten* Teil wird das Atmen, das von Anfang an als Klangfarbenkomponente des Tons dabei war, zu einem unabhängigen Element. Die melodischen Motive werden harmonisch moduliert und durch rhythmische Beschleunigungen in Klangfarben transformiert;

im *dritten* Teil werden die thematischen Elemente dramatischer. Die „Atmung“ wird gleichsam von der Musik getrennt. Die Idee des Todes, verbunden mit der Idee der Geburt, symbolisiert die Umlaufbahn der Ellipse.

Paulo Chagas, geb. 1953 in Salvador/Bahia, Brasilien. Kompositionsstudium an der Universität São Paulo und am Conservatoire Royal de Musique de Liège (Lüttich), Belgien. Er komponierte Ballettmusik, Opern, Musiktheater, Multimedia-Werke, Stücke für Orchester, Instrumental- und Vokalensembles sowie elektronische und Computermusik. Chagas lebt seit vielen Jahren in Köln und arbeitete lange am Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln, wo er elf z.T. abendfüllende multimediale Kompositionen realisierte. Er wurde zu zahlreichen internationalen Festivals und Kompositionskursen in Europa, USA sowie Lateinamerika eingeladen und arbeitet seit Jahren als Klangregisseur im elektronischen Studio des WDR Köln.

3 JOHANNES KALITZKE *Macchina d'autunno* (1983)

Phantasiestück für Klavierklänge

Diese Komposition für Klavier und Zuspieldband wurde vom Städt. Hölderlin-Gymnasium Köln aus Anlaß seines 15jährigen Bestehens in Auftrag gegeben. Daher wurde für die formale und inhaltliche Gestaltung des Stückes das Gedicht *Hälfte des Lebens* von Friedrich Hölderlin zur Grundlage. Es ist dies gleichzeitig auch Kalitzkes erste Arbeit im Studio für elektronische Musik der Kölner Musikhochschule gewesen. Das gesamte Klanggeschehen des Bandes beruht ausschließlich auf realen Klavierklängen, die nur in ganz wenigen Fällen elektronisch transformiert wurden; vielfaches Kombinieren und Transponieren ermöglicht hier vielmehr die Disposition einer Art von „Klavierorchester“, über welches man ebenso verfügen kann wie über eine beliebige andere Instrumentalgruppe. Was die Proportionierung des musikalischen Ausgangsmaterials betrifft, reicht es aus zu erwähnen, daß für alle formalen Kategorien des Stückes die Struktur der beiden Siebenzeiler Hölderlins verbindlich bleibt. Auch sind die Klanggestalten einzelner Worte (etwa *klirren*) und einzelner Bewegungsformen, welche aus dem Text hervorgehen (etwa *eintauchen*), ein fortwährendes Korrektiv des musikalischen Verlaufs.

Als Ganzes gesehen ist diese Musik keine Vertonung im Sinne einer eindeutigen, linearen Programmatik, sondern ein enges Gefüge von räumlichen und klanglichen Gegensatzpaaren, die in verschiedenen Größenordnungen und Qualitäten die innere Spannung des Gedichtes widerspiegeln. Die beiden Sätze der Komposition sind überschrieben mit *il giorno* (Tag) und *la notte* (Nacht). Die thematischen Bausteine des ersten Satzes werden im zweiten so umgestellt, daß sich ein rückläufiger Prozeß entwickelt; die Affekte des ersten Teils, Bewegung und Ruhe, werden dabei an ihre äußere Grenze getrieben, sind verschärft zu Raserei und Lethargie, bleiben unveränderbar, zwielfichtig. Das Klavier und sein Konterfei, jenes Geflecht elektronischer Flächen und Ballungen, zeigen ein Wechselspiel von Lebendigkeit und Starre am Rande von Gebärde und Mechanik.

Friedrich Hölderlin
Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget	Weh mir, wo nehm ich, wenn
Und voll mit wilden Rosen	Es Winter ist, die Blumen, und wo
Das Land in den See,	Den Sonnenschein,
Ihr holden Schwäne,	Und Schatten der Erde?
Und trunken von Küssen	Die Mauern stehn
Tunkt ihr das Haupt	Sprachlos und kalt, im Winde
Ins heilignüchterne Wasser.	Klirren die Fahnen.

Johannes Kalitzke, geb. 1959 in Köln, dort von 1974-83 als Organist tätig. Studium an der Kölner Musikhochschule in den Fächern Klavier (Aloys Kontarsky), Dirigieren (Wolfgang von der Nahmer) und Komposition (York Höller). Als Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes studierte er in Paris bei Vinko Globokar und arbeitete am Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln sowie am Institut für Computermusik IRCAM (Paris). Bestand 1981 das Dirigierexamen mit Auszeichnung und erhielt als Komponist zahlreiche Preise und mehrfach größere Kompositionsaufträge. 1984 wurde er als Kapellmeister an das Musiktheater Gelsenkirchen engagiert, 1986 zum Leiter des dortigen „Forum für Neue Musik“ und danach zum Chefdirigenten des Gelsenkirchener Musiktheaters berufen. Seither als Dirigent hauptsächlich frei tätig; lebt seit einigen Jahren in Wien.

4 WILFRIED JENTZSCH *Paysages G* (1981)

Zwei Strukturen, auf den Skalen *Pelog* und *Slendro* basierend, bilden den Ausgangspunkt der Tonhöhenstruktur. Ausgehend von diesen Skalen javanischer Musik wurden zwei Transformationsprozesse mit Hilfe des Computers kalkuliert. Der eine bezieht sich auf die räumlich vertikale Stauchung der Ausgangsgestalt von 5 auf 3, 2, 1 Oktave bis zu ½Ton, woraus eine Komplexität von Mikrointervallen resultiert. Der zweite Transformationsprozess komprimiert die Dauer, ohne die Tonhöhen zu verändern, und variiert von 55 bis zu 3 Sekunden, wobei hier der Goldene Schnitt zugrunde liegt.

Zwei Arten des Denkens wurden in Bezug gesetzt: die javanische, seit mehreren tausend Jahren unverändert existierend und unfähig, sich zu erneuern, wurde mit der Dynamik westeuropäischen Denkens konfrontiert. Als synthetischer Gamelan und als kultureller Brückenschlag zwischen Asien und Europa will das Stück verstanden sein.

Weiterhin ist dieses Stück Resultat einer Forschung über Klangfarben, wobei verschiedene Gongs (thailändische, koreanische und chinesische) aufgenommen, analysiert und resynthetisiert wurden.

Paysages G ist eine Koproduktion zwischen dem Forschungsinstitut *CEMaMu* Paris und dem elektronischen Studio der Musikhochschule Köln: die Ausgangsstrukturen wurden mit Hilfe des Systems *UPIC* in Paris realisiert, die Weiterverarbeitung und endgültige Mischung erfolgte in Köln.

Wilfried Jentzsch, geb. 1941 in Dresden. Studium (Violoncello und Komposition) an der Musikhochschule Dresden, Meisterschüler an der Akademie der Künste Berlin bei R. Wagner-Régeny und P. Dessau; nach der Übersiedlung in den Westen Studium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. Von 1976-81 Aufenthalt in Paris und Studium an der Sorbonne bei Iannis Xenakis, wo er den Dokortitel im Bereich Musikästhetik erwarb, gleichzeitig Forschung im Bereich der digitalen Klangsynthese bei IRCAM und CEMaMu. 1983 gründete er ein privates Computermusikstudio in Nürnberg, wo er am Meistersinger-Konservatorium unterrichtete. Als Komponist auf vielen Festivals Europas, Amerikas und Japans vertreten; internationale Kompositionspreise in Boswil, Paris, Bourges. 1993 Berufung zum Leiter des Elektronischen Studios an der Musikhochschule *Carl Maria von Weber* in Dresden, wo er seitdem lebt.

1 BETIN GÜNEŞ Bilimde Hersey Vardir (1986)

Der dieser elektronischen Sprachkomposition zugrunde liegende Text, gesprochen von Enver Seyitoglu, lautet im türkischen Original:

Nefsini bilimlerle süslemeye ve düzeltmeye calis. Bilimden baska her seyi birak. Bilimde hersey vardir. Insan ruhu kandil ve bilim onun aydinligidir. Ilahi hikmette kandildeki yag gibidir. Bu yanar ve isik sacarsa sana diri denir, yanmaz ve karanlik kalirsa sen ölü sayilirsin. (Ibni Sina, türkischer Arzt und Philosoph des 11. Jahrhunderts)

Übersetzung: Man soll versuchen, die innere Kraft durch die Wissenschaften zu verschönern und zu verbessern. Laß alles – nur nicht die Wissenschaft. Alles vermag die Wissenschaft. Die menschliche Seele ist wie eine Öllampe und die Wissenschaft ihre Flamme. Die göttlichen Wunder sind das Öl dieser Lampe; wenn sie brennt und leuchtet, bedeutet es, daß man lebt; ohne diese Leuchtkraft zählt man zu den Toten.

Betin Güneş, geb. 1957 in Istanbul. 1964-74 Besuch des Gymnasiums und des Konservatoriums. 1979 Konzertexamen im Fach Klavier (Prof. Judith Ulug), 1980 Kompositionsexamen (Prof. Ilhan Usmanbas) in Istanbul sowie Examen als Journalist für Radio und Fernsehen. Anschließend DAAD-Stipendium und Studien in Köln bei J.Blume (Komposition), G.Fork (Dirigieren), B.Slokar (Posaune) sowie am elektronischen Studio. Schallplattenaufnahmen, Radio- und Fernsehprogramme sowie Konzerte als Solist und Dirigent. Derzeit Leiter des *Sinfonieorchesters Köln* und des *Ensemble Mondial*; lebt in Köln.

2 MICHAEL DENHOFF Traumgesicht (1981)

Diese *Tonbandkomposition op. 29,1* (mit dem Untertitel *Choreographische Studie*) entstand am 27.8.1981 in Guildford (GB) während des von John Cage und Merce Cunningham geleiteten *International Dance Course for Professional Choreographers and Composers* und wurde dort am gleichen Abend in einer ersten provisorischen Fassung uraufgeführt. Einige Zeit später wurde die Partitur noch einmal überarbeitet und im April 1982 im elektronischen Studio der Musikhochschule Köln neu realisiert. Die eigentliche Uraufführung fand am 16. Juni 1982 in einem *Aulakonzert Neue Musik* der Kölner Musikhochschule statt, zwei Jahre später die erste szenische Aufführung durch die *Tanztheater-Werkstatt-Köln*.

Das Stück entstand unter dem Eindruck der Aquarellskizze, die A. Dürer 1525 von einem Traumgesicht anfertigte, welches er in der Nacht auf den 8. Juni hatte. Der Kunsthistoriker Wöfflin nannte dieses Blatt „ein Stück Apokalypse“, und in der Tat erschreckt es durch seine bestürzende Bildhaftigkeit, die formal den Atompilz vorauszuahnen scheint. Die Musik wird zu einer beklemmenden akustischen Vision; entrückt in die Unwirklichkeit eines vielstimmigen Obertongeflechts verstreicht die Zeit und scheint doch in sich selbst zu verharren: ein Raum der Spannung und Leere zugleich.

Michael Denhoff, geb. 1955 in Ahaus/Westfalen. Nach dem Abitur Studium an der Musikhochschule Köln: Violoncello bei S. Palm und E. Blöndal-Bengtsson, Komposition bei J. Baur und H.W. Henze sowie Kammermusik beim Amadeus-Quartett (*Denhoff-Klaviertrio*). 1976-80 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, 1984/85 Lehrauftrag für Tonsatz an der Universität Mainz, 1985-92 Leiter des Akademischen Orchesters Bonn, seit 1992 Mitglied im *Ludwig-Quartett* Bonn. 1986/87 Villa-Massimo-Stipendium, 1996 Arbeitsstipendium *Villa La Collina* in Cadenabbia, 1997 und 1999 Gastvorlesungen und Dozent für Kammermusik am Konservatorium Hanoi, Vietnam. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen für sein kompositorisches Schaffen; lebt als freischaffender Komponist und Cellist in Bonn.

3 JACOBO DURÁN-LORIGA *Contrafacta* (1984/85)

Für *Contrafacta* wurden als einziges Grundmaterial Gitarrenklänge benutzt, die allerdings durch analoge elektronische Verfahren umgeformt wurden. Diese Wahl ergab sich aus dem Interesse des Komponisten, ein Stück auf der Basis der *Fantasia Nr. X* von Alonso Mudarra (? – 1580) zu komponieren. So hat er dieses Stück, das ursprünglich für Vihuela geschrieben wurde, heute aber normalerweise auf der Gitarre gespielt wird, gleichsam in seine ästhetischen Vorstellungen übersetzt. Es gibt keine wörtlichen Hinweise auf Mudarra, und ebenso wenig Elemente, die an ihn erinnern. Dennoch ist fast alles in *Contrafacta* diesem alten Werk entnommen.

Durán-Loriga hat an einem Prozeß von Klangfarbenentwicklung gearbeitet, indem er zunächst mit sehr komplex transformierten Klängen begann, um allmählich gitarrenähnliche Klänge zu erreichen, die dann kaum noch verändert werden. Diese Entwicklung vollzieht sich gleichzeitig auf zwei Ebenen:

- auf qualitative Art (in Richtung auf immer weniger Transformation) in den langen Notenwerten und
- auf quantitative Art (in Richtung auf eine Reduktion der Gesamtzahl der transformierten Klänge) in den kurzen Notenwerten.

Parallel zu dieser Klangfarbenentwicklung wächst die Dichte der Textur kontinuierlich und ständig an. Da das Stück nur einen einzigen musikalischen Gedanken verfolgt, ist die Komposition nicht in mehrere Formabschnitte unterteilbar. – *Contrafacta* wurde beim Internationalen Wettbewerb *Luigi Russolo* 1986 ausgezeichnet.

Jacobo Durán-Loriga, geb. 1958 in Madrid. Studierte am dortigen Konservatorium Klavier, Orgel und Cembalo, Komposition bei Luis de Pablo. Nach Tätigkeit als Musikkritiker und Chorleiter sowie als Interpret für Tasteninstrumente im Madrider Ensemble (für alte Musik) *Atrium Musicae* 1983-87 Stipendium der *Alexander von Humboldt-Stiftung* und Arbeit am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. Lebt seit einigen Jahren in New York.

4 FÁBIO GORODSKI *Ficciones* (1998) für Violine und elektronische Klänge

Eine Vorbemerkung: Unter dem Titel *Ficciones* hat der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges eine Sammlung von Erzählungen herausgegeben, denen sich der Komponist verwandt fühlt.

Die in diesem Stück verwendeten Klangmaterialien (gerissene, geschlagene, gestrichene und gezupfte Saitenklänge von Klavier, Geige und Gitarre) durchlaufen verschiedene Stufen der Erkennbarkeit ihrer Herkunft; dazu kommen synthetische, rein elektronische Klänge, welche in ihrer kompositorischen Verwendung (etwa in Gestalt reiner Quinten) gelegentlich direkt auf das Soloinstrument hinweisen. - Die Komposition gliedert sich in fünf Teile: im ersten bauen sich aleatorische Motive und Motivfolgen auf, im zweiten wird eine zerbrechliche, fragmentarische Harmonik vorgeführt, im dritten entwickelt die Solovioline daraus eine deutliche, „lineare“ Harmonik; der vierte Abschnitt bringt eine Folge von Erinnerungen, Kommentaren und Varianten des bisherigen Geschehens, bevor mit dem fünften (gleichzeitig in einer Art Coda wie Reprise) die einleitenden Motivfolgen nicht mehr in aleatorischer, sondern in streng auf die vorherige Harmonik bezogener Struktur das Stück zuende bringen. – Die vorliegende Aufnahme mit dem Solisten Clemens Merkel ist ein Mitschnitt der Kölner Uraufführung vom April 1998.

Fábio Gorodski, geb. 1971 in São Paulo, Brasilien. Studierte Komposition und Orchesterleitung an der Universidade Estadual Paulista (UNESP). 1995/96 Einladung von Prof. Dr. Flo Menezes ans dortige *Studio PANaroma* (s. CD 2 und Booklet S. 5). Seit 1997 mit DAAD-Stipendium in Deutschland und Studium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln.

5 AUGUSTO VALENTE *Triptyque pour l'avenir* (1994) Rezitation des Gedichtes: François Kimbouila

Vorlage und Basis dieser elektronischen Sprachkomposition ist das Gedicht *L'Avenir* (die Zukunft), das der belgische Dichter und Maler Henri Michaux (1899-1984) im Jahre 1934 geschrieben hat. Er bietet in drei Stadien eine Art eschatologische Vision dar, eine auf das völlige Ende gerichtete, auf die letzten Dinge zielende Entwicklung – und der Komponist folgt dieser Dramaturgie konsequent. So entsteht im **ersten Teil** allmählich artikulierte, verständliche Sprache gleichsam aus sich auftürmendem Stottern: *Quand les mah,/ Quand les mah,/ Les marécages,/ Les malédictions,/ Quand les mahahahahas,/ Les mahahaborras,/ Les mahahamaladihahas,/ Les matratrimatratihahas...* Auf solche Weise entsteht eine Sprache, in der sich mehr oder weniger rätselhafte sprachliche Neuschöpfungen bilden: *Les immoncéphales glossés* – etwa: Schmutzköpfe mit deformierter Sprache – oder *les putréfactions* – stinkende Verwesungen... Mit solcherart Neologismen gelangt Michaux zu Wortket-

ten, die ständig das weite Assoziationsfeld von Tod und Verwesung umkreisen: Nekrosen, Gemetzel, Verschlungene – *Les nécroses, les carnages, les engloutissements/ Les visqueux, les éteints, les infects...* – Schleimige, Ausgerottete, Stinkende...

Im **zweiten Teil** des Gedichtes wie der Komposition zieht eine Reihe surrealistischer Verwandlungen vorüber: So werden Kasernen zu Kohlen; Blicke zu Fledermäusen, zu Stahldrähten; das intime Rauschen fließender Bäche wird zu Wäldern von Papageien, zu Preßluftschlämmern. So entsteht eine halluzinatorisch-bunte Wörterlandschaft, in der eine zunehmende Verrohung, ja ein Degradierungsprozeß stattfindet. In den verwirrenden Metamorphosen werden Mensch und Natur laut, gewaltsam oder auch einfach lächerlich; die Illusionen sind zerstört, zerrüttet ist die Fähigkeit, Gefühle auszudrücken: *Les langues tièdes, promeneuses passionnées, se changent soit en couteaux, soit en durs cailloux (...)* – die lauwarmen Sprachen, leidenschaftliche Spaziergängerinnen, sie verwandeln sich in Messer oder in harte Kieselsteine...

Im **dritten** und letzten **Teil** läßt Henri Michaux gleichsam die Katastrophe stattfinden: indem er seine *tausend dreckigen Hintern* auf die Welt setzt, kündigt der *Épouvantable – Implacable*, der Grauenhaft-Erbarmungslose, den Untergang dieser *geschlossenen, zentrierten, gleichsam an einem Nagel hängenden Welt* an, den Untergang dieses *kreisenden, um sich selber kreisenden* Universums. Alles Leben zerstreut sich, löst sich auf. Was bleibt, ist allein das Leiden, dieser *letzte Zweig des Seins – dernier rameau de l'être* -, nach dem nur noch das *verbis-sene Nichts* bleibt und am Ende nur die Leere überlebt, der unermeßliche Raum: *Oh! Vide! Oh! Espace! Espace non stratifié(...)*.

Augusto Valente, geb. 1959 in Rio de Janeiro. Studium (Querflöte und Komposition) an der Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1989 DAAD-Stipendium und Aufbaustudium am elektronischen Studio der Musikhochschule Köln. Seither lebt er in Deutschland. Seine musikalischen Tätigkeiten schließen auch die Arbeit als Instrumentalist und Lehrer ein. Außerdem reicht seine Erfahrung vor allem im theatralischen Bereich von der Komposition, der Leitung und Aufführung von Bühnenmusik bis hin zu Regieassistenz und der Bearbeitung von Theatertexten. Valentés Musik umfaßt Kammer-, Vokal- und elektronische Werke und wurde bei verschiedenen internationalen Festivals aufgeführt.

6 PAULO ÁLVARES *Zero II* (1993) für Tasteninstrumente und Tonband

Das Material von *Zero II* besteht aus grundlegenden Texturen, welche die Funktion von musikalischen Zellen haben und eine bestimmte Form zwar umschreiben, aber nicht endgültig bestimmen. Als eine Kombination aus taktilen Gesten und computererzeugten Klängen sind sie nicht im strengen Sinn komponiert, sondern eher improvisiert. Dennoch zeichnet sich jede (der über fünfzig Texturen der *Zero*-Reihe) durch eine eigene Klangcharakteristik aus. Die Gesamtkonzeption von *Zero* sieht vor, daß die Materialien nicht nur variabel gehandhabt und an verschiedene Instrumente angepaßt werden können, sondern daß – wie bei einem *work in progress* – im Laufe der Zeit auch neue Texturen hinzukommen.

Die Fusion unterschiedlicher Klangbereiche stellt eine zentrale Idee der Gesamtkonzeption dar. Um die elektronischen und instrumentalen Klänge zu einem komplexen Ganzen zu verschmelzen, ist ein im Anschlag und in der Artikulation hochdifferenziertes Klavierspiel unerläßlich. Aus der Verbindung von taktiler Sensibilität und pianistischer Gestik mit einer an der Elektronik orientierten Klangvorstellung resultiert eine Musik, die sich zwischen Komposition und Improvisation bewegt und eine Komplexität besitzt, die „ausnotierte“ Musik kaum zu erreichen vermag. Insofern gereicht es den *Zero*-Stücken sicher nicht zum Nachteil, wenn sie in der Regel auf der Bühne von demjenigen interpretiert werden, der sie auch entworfen hat.

Paulo Álvares, geb. 1960 in Brasilien. Klavierstudien in São Paulo, den USA und als DAAD-Stipendiat bei Aloys Kontarsky an der Musikhochschule Köln; dort auch Studium am elektronischen Studio. Arbeitete anschließend bei IRCAM in Paris an der Analyse von solchen Werken der Neuen Musik, welche die Verbindung zwischen Klavier und elektronischen Medien anstreben. Erhielt 1990 bei den 35. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt den *Kranichsteiner Musikpreis* und 1991 den 1. Preis, den *Golden Amadeus*, im Wettbewerb *Musik Kreativ*. Als Solist und Kammermusiker trat er in zahlreichen Konzerten in Lateinamerika, den USA und Europa auf. Lebt in Köln als freier Musiker und als Dozent für Improvisation an der Musikhochschule.

6

1 ALOIS BRÖDER *Im Irrenhaus* (1996-98)

Diese elektronische Sprachkomposition entstand 1996-98 nach einem Text von Heinar Kipphardt, den dieser in seinem Roman *März* folgendermaßen einleitet: *Kofler schrieb einmal alle Wörter auf, die ihm für „verrückt, Verrückter, Verrücktenanstalt“ einfielen und brachte sie in zwei Sätzen unter. Untereinander geschrieben sah das wie ein Gedicht aus. Das könnte auch gesungen werden, dachte er.*

Der Kipphardt-Text war mir in seiner Einheitlichkeit der Bedeutungen zum einen pures Baumaterial, zum andern läßt er in seiner Vielfältigkeit der Ausdrücke ahnen, wie abseitig und ausgegrenzt sich Psychiatrisierte gesellschaftlich befinden. Kipphardt: *Die meisten Leute haben eine unbewußte Furcht, dem Druck ihrer eigenen Zwänge eines Tages vielleicht nicht mehr gewachsen zu sein. Psychische Abnormität, abweichendes und unverständliches Verhalten versetzen sie in Panik. Sie wollen den verrückten Ausgeflipten weghaben, am besten in der Anstalt.*

Als zu komponierendes Material benutzte ich ausschließlich Sprachaufnahmen, die ich mit etwa fünfzig Freunden, Bekannten und Verwandten herstellte; jeder las einmal unvorbereitet und einmal mit Vorbereitung den gesamten Text. Alle Klänge des Hörstücks sind diesem Stimmenvorrat entnommen bzw. aus ihm abgeleitet.

So sehr die drei Abschnitte, in die das gesamte Stück gegliedert ist, aufeinander bezogen sind, so sehr stellen sie auch drei Perspektiven einer Hörbarmachung, drei Möglichkeiten einer Musikalisierung ein und desselben Textes dar. Wenn auch vorhanden, so ist in diesem Hörstück die elektronische Transformation der Stimmen viel weniger wichtig als ihre Auswahl nach Geschlecht, Sprachmelodie, mitgeteilter Emotion usw. sowie die Art der Verbindungen untereinander.

Hört man *Im Irrenhaus* als die bedrohlichen, aber auch besänftigenden inneren Stimmen eines Schizophrenen, so kommt man einem Verständnis und einem Gefühl für mein Stück am nächsten.

A.B.

Alois Bröder, geb. 1961 in Darmstadt. Gitarrenstudium bei Olaf Van Gonnissen, Kompositionsstudium bei Toni Völker in Darmstadt. Weiterführende Studien bei Manfred Trojahn in Düsseldorf, elektronische Komposition bei Hans Ulrich Humpert in Köln. Auszeichnungen u.a. beim *Contest for orchestra works to commemorate the semicentennial of the Tokyo Metropolitan Government* (1993) und Stipendium für die Cité Internationale des Arts in Paris (1998).

2 SASCHA DRAGIĆEVIĆ *DAL LEGNO E METALLO II* (1997)

für zwei Schlagzeuger und elektronische Klänge

Diese Komposition ist eine Fortsetzung des Duos *DAL LEGNO E METALLO*, welches einmal für Marimba und Vibraphon, zum andern aber auch für zwei Tasteninstrumente konzipiert wurde. Im vorliegenden Fall wurde diese ursprüngliche Version auf elektronische Klänge übertragen, welche nun als eigenständige strukturelle Einheit vom Band erklingen. Die beiden live gespielten Schlagzeugparts kommentieren und kontrapunktieren das strukturelle Geschehen aus den Lautsprechern, indem sie dieses meist kanonisch übernehmen: so läßt sich beim genauen Hinhören erkennen, wie nacheinander bis zu vier Kanons und Imitationen einsetzen. Dies geschieht häufig in unterschiedlichen Tempi, so daß bei gleichzeitigem Einsatz die schnellere Stimme der langsameren davonläuft oder, bei sukzessivem Einsatz, die schnellere die langsamere Stimme einholt, bis beide wieder zusammentreffen.

Formal gesehen besteht das Stück aus 8 Teilen, wobei die Teile 1,3,5,7 (=A) sowie die Teile 2,4,6,8 (=B) jeweils eine charakteristische Einheit bilden. A besteht aus ununterbrochener motorischer Bewegung, B aus von Pausen unterbrochenen Einzelereignissen. Die A-Teile werden mit jedem Mal länger und beschleunigen ihr Tempo, die B-Teile behalten die gleiche Länge, verlieren aber ihr Charakteristikum, indem die Pausen immer mehr aufgefüllt werden. Somit gleicht sich B immer mehr der Charakteristik von A an, bis schließlich beim Übergang von 6 nach 7 kein Unterschied der Charakteristika mehr wahrzunehmen ist. Der Teil 8 bildet in sich eine rückwärts laufende Mikro-Version des gesamten Stückes in exakt den gleichen Proportionen und wird dadurch der ur-

sprünglichen **B**-Charakteristik wieder gerecht. Die Proportionen aller Teile sind so gewählt, daß die Summe der Teile von **A** zur Summe der **B**-Teile im Verhältnis des Goldenen Schnittes steht. Diese gleichzeitig verschieden schnell ablaufenden Zeiten und deren Relation zueinander, sowohl im mikro- wie im makrostrukturellen Bereich, und die daraus resultierende Irrfahrt der sinnlichen Wahrnehmung sind das primäre Thema dieses Stückes.

Die vorliegende Aufnahme ist ein Mitschnitt der Uraufführung am 15. Oktober 1999 in der Aula der Musikhochschule Köln; Technik: Marcel Schmidt.

Sascha Dragičević, geb. 1969 in Bonn; erhielt dort im Alter von acht Jahren ersten Klavierunterricht und begann bald zu improvisieren und zu komponieren, ab 1983 auch im Jazz-Bereich. Dann Klavierunterricht bei Justin Oprian sowie Kompositionsstudien bei Friedhelm Aufenanger. Seit 1990 Studium an der Hochschule für Musik Köln bei Krzysztof Meyer und York Höller (Komposition), Hans Ulrich Humpert (Elektronische Komposition) und Klaus Oldemeyer (Klavier). 1994 als Teilnehmer am Hochschulforum junger Komponisten in Detmold Meisterkurs bei Klaus Huber. 1995 Mitbegründer der Kölner Komponistengruppe SCHISMA. 1998 erster Preisträger des Kompositionswettbewerbs *Forum Ost/West, Köln* und Teilnehmer an einem Meisterkurs von Georg Katzer auf Schloß Rheinsberg. 1998/99 Stipendiat der *Konrad-Adenauer-Stiftung*; erster Preis beim XIII. Internationalen Kompositionswettbewerb der Sommerlichen Musiktage Hitzacker 1999 und erster Preisträger beim internationalen *AVW Piano Composers Cup* Wolfenbüttel. Arbeitet als Pianist vor allem im Bereich der Neuen Musik und des Jazz sowie der freien Improvisation; lebt in Köln.

3 BOJIDAR DIMOV CONTINUUM III (1980/81) ... und Frieden und Krieg und Frieden ...

Das durchaus eigenständige quadrophone elektronische Werk entstand als Bestandteil jener Szene (GRANIKOS) aus meiner Tanzoper *Die Hochzeit von Susa*, die dem blinden Dichter (Homer) wie auch dem Publikum die Katastrophe des Krieges auf akustische Weise anschaulich macht. Als Ausgangsmaterial setzte ich einen Chorklang aus der Schlußphase des rein vokalen Vorspiels zur o.g. Tanzoper ein. Der gemischte Chor des NDR Hamburg singt dabei unter der Leitung von Helmut Frantz die Vertonung des Wortes *Planeten*. Darüber hinaus verwendete ich eine kurze und sehr differenziert durchartikulierte Sinustonstruktur, die sich motivisch auf die formelhafte musikalische Gestaltung der persisch-arabischen bzw. altgriechischen Anrufungsformen für *Mensch* bezieht: BASCHAR und ANDRA.

Im elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule zerlegte ich mittels Filter das vokale Rohmaterial in 13 Klangschichten und setzte sie zum sogenannten PLANG (Planeten-Klang) neu zusammen. Daraus wurden ausnahmslos alle Klänge des Stückes gewonnen. Die zur Schleife verarbeitete Sinustonstruktur – sie wirkt stets im Verborgenen, wird nirgends für den Hörer wahrnehmbar – setzte ich, mittels eines vom Studiotechniker Marcel Schmidt konstruierten Digital-Sequenzers, während der ganzen Dauer der Musik als „Motor“ ein für die Gestaltung der gesamten rhythmischen Struktur.

Das stets enorm komplexe Ergebnis geht auf ein „Weltraum“-Opernprojekt des Gymnasiasten Dimov zurück. Für die Ausdrucksqualität bestimmend ist auch das erschütternde Kindheitserlebnis eines Bombenangriffs (auf Sofia, 1943), bei dem das Haus der Eltern, in dessen ungeschütztem Keller wir Zuflucht gesucht hatten, getroffen und dabei zur Hälfte zerstört wurde.

Die Idee, sämtliche Schichten des PLANGs durch die ständige, jedoch unhörbar bleibende Pulsation der BASCHANDRA-Formel in Bewegung zu halten, ist zwar spezifisch elektronischer Art; sie steht andererseits aber in krassem Gegensatz zur Unabänderlichkeit eines auf Tonband gebannten musikalischen Ablaufs, da die Auswirkungen der o.g. Sinustonformel wegen der enormen Komplexität des PLANGs vollkommen unberechenbar sind.

B.D.

Bojidar Dimov, geb. 1935 in Lom/Donau (Bulgarien) als Sohn eines Schauspielers. Studierte an den Musikhochschulen in Sofia und Wien (Komposition und Klavier) und besuchte die Darmstädter Ferienkurse sowie die Kölner Kurse für Neue Musik. Lebt seit 1968 in Köln, wo er 1970 das Ensemble für neue Musik *trial and error*, 1972 das Praktikum für neue Musik an der Rheinischen Musikschule und 1980 das Jugend-Ensemble für neue Musik gründete. Seit 1995 leitet Dimov zudem eine Klasse für Komposition an der Robert-Schumann-Musikhochschule Düsseldorf. Parallel zur Komposition seiner Solo-, Ensemble-, Vokal- und Orchesterkompositionen erfand er im Auftrag der Stadt Bonn bzw. des Festivals *Steierischer Herbst* in Graz die Kunst-Wett-Spiele *Bonner Raumspiel* und *Invocation*. Als Ergänzung zu seiner kontinuierlichen experimentell-pädagogischen Tätigkeit entstanden mehrere Verhaltensmodell-Kompositionen. Seine bisher umfangreichste und wichtigste Arbeit, die Tanzoper *Die Hochzeit von Susa*, ist dem Thema der Verschmelzung von Orient und Okzident gewidmet.

4 RAINER QUADE *Die Enden der Parabel* (1999)

Obwohl der Titel nicht streng assoziativ, sondern vielmehr poetisch zu verstehen ist, finden sich doch einige charakteristische Elemente der Parabel im Formverlauf der Musik wieder. Aus einem Punkt entspringend, verlaufen ihre Äste ins Unendliche, während sie sich gleichzeitig unendlich weit voneinander entfernen und so einen zumindest zweidimensionalen leeren Raum einspannen.

Die Musik beginnt symbolisch an den Enden der Parabel, indem ein unendlicher Raum erzeugt wird, welcher sich langsam mit konkreten musikalischen Gesten füllt, von denen manche nur flüchtig erscheinen, während andere die Grundlage für musikalische Binnenstrukturen liefern. Nach einer sowohl atmosphärischen als auch strukturellen Verdichtung kollabiert der Klangraum, um nach kurzem Aufbäumen in einen Punkt zu stürzen. Im folgenden perkussiven Teil entsteht ein Feld rhythmischer Verdichtung und Entspannung, wobei die verschiedenen Ebenen unterschiedlichster positiver wie negativer Beschleunigung unterworfen sind. Auch hier entladen sich die angestauten Kräfte in einem Punkt, um schließlich wieder den klanglichen und formalen Charakter des Anfangs anzunehmen. Nach einem endgültigen finalen Kollaps und nochmals phasenweise aufleuchtender musikalischer „Reststrahlung“ verklingen auch die letzten Fragmente irgendwo zwischen den *Enden der Parabel*.

Rainer Quade, geb. 1966 in Fontainebleau/Paris. Während der Schulzeit privater Tonsatz- und Klavierunterricht, ab 1987 Kompositionsunterricht bei Friedhelm Aufenanger. Ab 1989 zunächst Studium der Physik und Musikwissenschaft an der Universität Bonn; 1991 Aufnahme in die Kompositionsklasse von Krzysztof Meyer an der Musikhochschule Köln; seit 1996 Studium im elektronischen Studio der Hochschule bei Hans Ulrich Humper. 1992 Teilnahme am Hochschulforum Detmold, 1994 Preisträger beim Orchesterworkshop für junge Komponisten in Osnabrück (*Der Tunnel* für Orchester), 1996 erster Preis beim Kompositionswettbewerb der Internationalen Sommerlichen Musiktage Hitzacker, 1999 Kulturförderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. Gründungsmitglied der Kölner Komponistengruppe SCHISMA (1995).

5 JOHN MCGUIRE *Pulse Music I* (1976/77)

Dieses Stück, das dem Bereich der seinerzeit so genannten *minimal music* entstammt, stellt sich als eine Komposition von Impulsbewegungen im vierstimmigen Kontrapunkt dar. Zugrunde liegen **24 Strukturen**, von denen jede, Schicht auf Schicht, von 24 verschiedenen Impulsgeschwindigkeiten abgeleitet und vor jeglicher Klangrealisation auf Band gespeichert wurde. Diese Impulsgeschwindigkeiten bewegen sich abwechselnd zwischen 10 und 64 Impulsen pro Sekunde (im letzteren Fall also so rasch, daß beim Anhören ein Ton von 64 Hz, also ungefähr ein Kontra-H, zu hören wäre). Alle musikalischen Texturen wurden anschließend aus diesen (später natürlich unhörbaren) Impulsfolgen abgeleitet, indem die auf Band gespeicherten Impulse einen Synthesizer ansteuerten, der auf bestimmte ausgewählte Impulsfolgen reagierte. Das einzige Kriterium für die Auswahl, welche Impulse für die Platzierung der Signale ausgewählt werden sollten, war die Artikulation von Beziehungen zwischen den 24 verschiedenen Impulsgeschwindigkeiten. Jeweils zwischen zwei benachbarten Sektionen befinden sich Schichten, die entweder schneller oder langsamer werden oder konstant bleiben, und zwar in bezug auf ihre Impulsgeschwindigkeit und die Geschwindigkeit, mit der sich die Schichten von einem Lautsprecher zum anderen bewegen, oder, vom melodischen Standpunkt aus betrachtet, die Geschwindigkeit, mit der die Schichten von einem niedrigen zu einem höheren Register und umgekehrt wechseln. Die Organisation dieser Beziehungen machte die Bildung einer Zeitstruktur mit einer Spannweite von 12 Oktaven erforderlich, auf die von sieben strukturellen Schichten jede einzelne kontinuierlich von der schnellsten Impulssequenz (den erwähnten 64 Impulsen/sec.) bis zur längsten Dauer (64 Sekunden) aufgebaut werden konnte.

John McGuire, geb. 1942 in Artesia, Kalifornien, USA. Begann mit 8 Jahren Klavier und mit 12 Jahren Horn zu spielen; komponiert seit dem 18. Lebensjahr. 1970 verlieh ihm die University of California, Berkeley, im Fach Komposition den Titel *Master of Arts*. Erster Kompositionspreis beim niederländischen Gaudeamus-Wettbewerb 1971. Mit elektronischer Musik kam er zuerst 1966 im *San Francisco Tape Center* in Berührung. Zusätzliche Studien elektronischer Musik betrieb er 1970 am *Institut für Sonologie* der Universität Utrecht, ehe er 1975 ans Studio der Kölner Musikhochschule kam. Die vorliegende *Pulse Music I* ist seine erste rein elektronische Komposition. McGuire lebte mehr als 20 Jahre in Köln, ehe er nach New York umsiedelte.

Studio für

ELEKTRONISCHE MUSIK

CD

7

Die Veröffentlichung dieser CD mit den zwei Hörspielen ist ein signifikanter Ausdruck und Beleg für die jahrelangen engen, freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Studio Akustische Kunst des WDR mit seinem langjährigen Leiter Klaus Schöning sowie der Kölner Musikhochschule und seinem Studio für elektronische Musik. Auch unter dem neuen, für die akustische Kunst verantwortlichen Redakteur Markus Heuger hält dieses enge, vertrauensvolle Verhältnis weiterhin an...

Prof. Hans Ulrich Humpert
Leiter des elektron. Studios

1 – 6 THOMAS TAXUX BECK **Brandopfer am Sonntag** (2002)

Hörstück für Sprecher und elektronische Klänge
Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln
und ausgezeichnet mit dem *Prix Ars Acustica 2003*

Realisiert im Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln
und dem Hörspielstudio des WDR
Sprecher: Leopold von Verschuer
Produktion: WDR – Studio Akustische Kunst 2002
Dauer: 31'31"

Ausgangspunkt der Komposition „Brandopfer am Sonntag“ ist die gleichnamige Erzählung des niederländischen Autors Jacques Hamelink, welche 1967 in deutscher Übersetzung in dem Erzählband 'Horror vacui' des Suhrkamp-Verlags erschien. In seinem Text, der von einer Atmosphäre latenter Gewalttätigkeit geprägt ist, beschreibt Hamelink, wie sich aus Banalität und Spiel mörderische Gewalt entwickelt. In einem Zeltlager beschließt eine Gruppe von Jungen aus Neid und gekränkter Eitelkeit, sich an einem unbeliebten Gruppenmitglied zu rächen. Sie geraten in einen Sog aus pubertärem Gehabe, Mystik und Abenteuerspiel. Die Dynamik des Vorhabens treibt die Jungen weiter in eine Atmosphäre aus Gewalt; die Situation eskaliert: Sie fesseln ihr Opfer und zünden es an.

Der gekürzte Text wurde in zwei verschiedenen Artikulationen gelesen und aufgenommen. Die erste Version wurde mit geringer stimmlicher Bewegung gesprochen, die zweite verwendete die gesamte Bandbreite des Sprechens, von Flüstern bis Schreien. Die zuvor ausgewählten Basissätze wurden außerdem in verschiedenen Räumen und mit unterschiedlichen, z.T. widersprüchlichen Intonationen ausgeführt. Sprechbedingte typische Nebengeräusche wie Atmen, Räuspern, Schlucken, Schmatz- und Schnalzgeräusche blieben in der Aufnahme, ebenso wie zufällige Studiogeräusche, z.B. Stuhlnarren oder Papierblättern. Die Geräusche wurden geordnet und zu immer wieder neuen Kombinationen und Konstellationen zusammengesetzt.

Die Ungeheuerlichkeit dieses Textes, geschrieben als Ich-Erzählung aus der Perspektive eines Täters, machte folgende Anlage der Komposition erforderlich: Das Hörstück ist so angelegt, dass die eigenständigen Erzähl- und Klangebene einander formal bedingen und ineinandergreifen, ohne sich lautmalerisch oder kommentierend zu illustrieren. Der Erzähltext bleibt über weite Strecken hin semantisch verständlich. Die Ebene der elektronisch verarbeiteten Sprachklänge, Sprechgeräusche und Artikulationsfarben beherrscht mit ihren Klangräumen die formale Struktur des Stückes. Sie folgt weitgehend dem dramaturgischen Verlauf der Erzählung.

An der Arbeit interessierte mich neben den musikalisch-immanenten Aspekten wie Rhythmus, Metrik oder Klangfarbe besonders die klanggebundene Ebene der Semantik. Wenige Schlüsselworte (*Es ist meine Schuld* oder *Es ist nicht meine Schuld*), Ausrufe (z.B. *Fia*) oder Geräusche (*Knacksen*, *Rauschen*, *Blätterrauschen*) bilden das Kernmaterial der Komposition und sind - durch Transformationen zu verschiedenen Klangräumen verarbeitet - fast ständig präsent.

Die Komposition ist in drei größere Teile gegliedert, wobei der erste Teil in zwei, der zweite in drei Abschnitte unterteilt ist. Die im folgenden genannten Index-Nummern sollen ausschließlich der Orientierung auf der vorliegenden CD dienen.

- #1: **I**, Abschnitt 1
- #2: **I**, Abschnitt 2
- #3: **II**, Abschnitt 1
- #4: **II**, Abschnitt 2

#5: II, Abschnitt 3

#6: III

Alle drei Teile der Komposition beginnen mit einer jeweils variierten Abfolge von Knack- und Rauschmodellen, welche durch ihre Klangfarben Assoziationen an Störgeräusche eines Radioempfangs hervorrufen. Sie durchziehen das ganze Stück und bestimmen als Knack- und Knisterebene weitgehend den Klangcharakter des dritten Teils.

„Brandopfer am Sonntag“ berührt für mich auch die Frage nach der schöpferischen Verantwortung: Bezeichnenderweise wird, als sich für Reu, das Opfer, eine scheinbare Möglichkeit des Entkommens zeigt, das Geräusch des Umblätterns am deutlichsten (#4). Es weist in die Richtung eines Autors, auf die Situation des Lesens und unterbricht damit den Fortgang der geschichtsimmanenten Handlung. In dem Moment, als das Blättern zu hören ist, stellt sich die Präsenz eines Autors bzw. eines Lesenden ein, ein Verlassen der Kunst-Situation und der Wechsel zu der kühl kalkulierenden, überlegenden Haltung des Schaffenden.

T. T. B.

Thomas Taxus Beck,

1962 Geboren in Solingen
1987 – 1990 Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Köln
1990 – 1994 Studium der Komposition bei Bojidar Dimov, Köln
Seit 1996 Studium Elektronische Komposition bei Prof. Hans Ulrich Humpert, Musikhochschule Köln
2001 Stipendium der Stiftung Kulturfonds Berlin, Künstlerhaus Lukas, Ahrenshoop
Förderstipendium des Landes Nordrhein-Westfalens; Reisestipendium Paris
Cursus de composition et d'informatique musicale, IRCAM, Paris
2002 *Beginners Mind II*, Ausschreibung des Thürmchen Ensembles für Neue Musik, Köln unter der Leitung von Erik Oña
2003 1. Preis des Internationalen Wettbewerbs des WDR „Prix Ars Acustica 2003“
Stipendium der STUDIOS INTERNATIONAL, Interdisziplinäres Zentrum für Kunst und Medientechnologie; Denkmalschmiede Höfgen

7 – 11 HANS ULRICH HUMPERT *Symphonie sur une Vie de Héros* (2002)

KLEINE GESCHICHTE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK

Ein Hörstück mit den Stimmen von Christian Brückner, Renzo Brizzi, Jürg Low und Tom Zahner sowie historischen Persönlichkeiten und jugendlichen Frauenstimmen

Realisiert im Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln Studiotechnik: Marcel Schmidt

Produktion: WDR – Studio Akustische Kunst 2002

Dauer: 41'50"

Vor gut fünfzig Jahren komponierten Pierre Schaeffer und Pierre Henry mit ihrer *Symphonie pour un homme seul* (1950) den ersten wirklichen Erfolg der damals noch so genannten *musique concrète*, und nach Ansicht mancher Beteiligten und Beobachter hatte damit die neue, soeben aufgekommene elektroakustische (Tonband-) Musik die Phase der Entwürfe, Etüden und Studien zum erstenmal hinter sich gelassen und die Stufe des *Werkes* erreicht.

Vor gut hundert Jahren komponierte Richard Strauss mit der symphonischen Tondichtung *Ein Heldenleben* (1898) eine artistische Bilderfolge über seine eigenen vielgestaltigen und verzweigten Wege des spätromantischen Komponierens, aber auch über die allgemeinen stilistischen, klanglichen, satztechnischen und ästhetischen Entwicklungen der 1880er und -90er Jahre, die zur Situation der sog. „modernen Musik“ an der Jahrhundertwende geführt hatten.

Soviel zur Vorgeschichte dieses Hörstücks und seines Titels, in dem zu einer neuen Jahrhundertwende dem vielgestaltigen Werden und verzweigten Wachsen der elektronischen Musik in den letzten 50 Jahren – eben seit der *Symphonie pour un homme seul* – „nachgehört“, „nachgeforscht“ wird. Vor dem geneigten Hörer wird eine „Schöpfungsgeschichte sui generis“ ausgebreitet – auch das eine Art „Heldenleben“ für alle daran Beteiligten. In fünf „Sätzen“ wird den ständig sich wandelnden Klanggestalten, den entstehenden und sich wieder auflösenden Satz-Strukturen, den nur schwerfällig sich herausbildenden professionellen Produktionsbedingungen der elektronischen Studiotechnik, dem gesellschaftlichen Umfeld kompositorischer Aktivität und manch anderem nachgegangen...

Diese **fünf Abschnitte** (= Sätze), die sich fast den fünf Dekaden der 2. Jahrhunderthälfte zuordnen lassen, sind im wesentlichen durch die folgenden Stichworte charakterisiert:

I: Musique Concrète – die (noch unorganisierte) „freie, bunte“ elektronische Musik – serielle Sinustonkomposition (50er Jahre)

- II:** Elektroakustische Musik (in der Nachfolge der musique concrète) – Ringmodulation (!) – elektronische Sprachkomposition (60er Jahre)
- III:** Collage – Improvisation – Politisierung – minimal music (70er Jahre)
- IV:** Technologische „Verfeinerung“ – Computermusik – Soundscapes – Neue Einfachheit bzw. Neoromantik (80er Jahre)
- V:** Klanginstallationen – Industrie-Events – stilistisch-klanglicher Pluralismus bis zur „Neuen improvisierten elektronischen Musik“ (90er Jahre)

Eine charakteristische, einheitliche Grundstruktur bildet jeweils die Basis der Teile **I** bis **V** (die unter den Index-Nummern **7 – 11** einzeln ad libitum abrufbar sind), und der klangmateriale wie stilistische Fortgang des Hörstücks sowie die regelmäßig eingestreuten Jahreszahlen in unterschiedlichen Sprachen (im Zusammenspiel mit der ihnen zugeordneten klanglichen „Beschriftung“ hinsichtlich ihrer historischen Bedeutung) bürgen im Fortgang dieser „Schöpfungsgeschichte der elektronischen Musik“ für die Orientierung des Hörers – eines „imaginären Hörers“, den man (in Analogie zu dem treffenden Vorwort-Terminus des Kunsthistorikers W. Panofsky) am liebsten als „Allgemeinhörer“ bezeichnen möchte. Und wie Arnold Schoenberg seine „Harmonielehre“ von 1911 mit dem berühmten Satz beginnt *Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt*, so muß ich sagen, daß diese *SYMPHONIE SUR UNE VIE DE HÉROS* nicht ohne die lange, stetige Zusammenarbeit mit den vielen jungen Komponisten im elektronischen Hochschulstudio seit Anfang der 1970er Jahre hätte entstehen können; von jedem ist mindestens ein Klang, öfter noch eine Klang-Konfiguration zu hören – und ihnen ist das Stück gewidmet.

H.U.H.

Hans Ulrich Humpert, geb. 1940 in Paderborn. Studierte nach dem Abitur Komposition bei Rudolf Petzold und Herbert Eimert in Köln sowie Schlagzeug, Schulmusik und Germanistik. Nach zunächst freier Tätigkeit als Schlagzeuger und Lehrbeauftragter für elektronische Musik seit 1972 Leiter des elektronischen Studios an der Musikhochschule Köln als Nachfolger H. Eimerts und Prof. für *Elektronische Komposition*. Umfangreiche kompositorische, praktische und theoretische Tätigkeit auf dem Gebiet der elektronischen Musik.

1 FLO MENEZES *Contextures I (Hommage à Berio)* (1988/89)

Diesem in seiner Original-Fassung quadrophonischen Stück liegt die Idee eines *Kontinuums* zugrunde, das sich von als „typisch“ empfundenen Computerklängen bis zur Simulation von Vogelgesang entwickelt. Inmitten dieses Prozesses hört man Anspielungen auf den Prototyp der Musikinstrumente, nämlich auf die Streicherklänge. Das Stück wurde ausschließlich mit Frequenzmodulations (FM) -Klangsynthese realisiert und erzeugt so einen Prozess, der von der artifizielsten bis zur natürlichsten musikalischen Ausdrucksform reicht und dessen Mittelstadium die Simulation instrumentaler Gestik darstellt.

Die gesamte Entwicklung ist durch ein großes *Rallentando* gekennzeichnet, das von Impulsen in Zeitabständen von 0,033“ bis zu einem wesentlich längeren Ereignis mit einer Dauer von 3’30“ gebildet wird; es basiert auf dem letzten Akkord von Luciano Berios Komposition *Coro*. Für diesen Zweck wurde mir vom Techniker des Kölner Studios, Marcel Schmidt, ein spezifisches Computerprogramm (mit dem Namen *Zeitplan*) entwickelt, um die Dauer jedes einzelnen Ereignisses berechnen zu lassen. Mittels einer harmonischen Technik, die ich seit etwa 1984 entworfen habe und als *proportionale Projektionen* bezeichnete, ist es mir gelungen, von der Struktur dieses einzigen Akkordes eine ganze Reihe von mikrotonalen Aggregaten abzuleiten, welche die Erscheinung des Hauptakkordes am Ende des Werkes vorwegnehmen.

Mit *Contextures I* begann ich eine Reihe von Werken zu konzipieren, die sich mit dem Verhältnis von *Textur* und *Kontext* auseinandersetzen. In diesem Fall handelt es sich um das Verhältnis von *Dauer* und *Frequenz*: Wissen wir durch Stockhausens Theorie der Einheit der musikalischen Zeit, daß Frequenzen nichts anderes sind als extrem beschleunigte Impulse, und – im Gegenteil dazu – daß Rhythmen nichts anderes als äußerst verlangsamte Frequenzen sind; so versucht mein Stück, diese Kenntnis in der Praxis zu relativieren, indem man eigentlich im ganzen ein großes *Rallentando* wahrnimmt, das nicht eine Entwicklung von Frequenzen zu Rhythmen, sondern im Gegenteil eine von rhythmischen Punkten bis zu immer klareren Harmonien hervorbringt. Somit ergibt sich ein Paradoxon und somit eine Huldigung an Berio: kein linearer Prozess, keine theoretische Kenntnis kann die konkrete Erfahrung ersetzen, die vom musikalischen Kontext geprägt wird.

Contextures I wurde von der *Bienal Internacional de São Paulo 1989* in Auftrag gegeben und dort im November desselben Jahres uraufgeführt. Im Januar 1991 wurde das Werk für das *Colloque International de Jeunes Compositeurs de Musique Electroacoustique* von der UNESCO in Paris ausgewählt.

F.M.

Flo Menezes, 1962 in São Paulo geboren. Von 1980 bis 1985 studiert er Komposition bei Willy Corrêa de Oliveira an der Universität zu São Paulo (USP); 1986 bekommt er ein DAAD-Stipendium, um elektronische Komposition bei Hans Humpert im Kölner *Studio für elektronische Musik* zu studieren, wo er als Komponist bis Ende 1990 gearbeitet hat; 1991 spezialisiert er sich in Computer Music im *Centro di Sonologia Computazionale* der Universität Padua, Italien.

1988 war Menezes Student bei Pierre Boulez, 1989 bei Luciano Berio. Über diesen italienischen Komponisten schrieb er 1992 auch seine Doktorarbeit in Lüttich unter der Betreuung von Henri Pousseur. 1992 gewann er ein Stipendium der *Paul Sacher Stiftung* in Basel, um sich mit Manuskripten Berios zu beschäftigen. Seine Analyse von *Visage* gewann 1990 den ersten Preis im 1. Internationalen Musikwissenschafts-Wettbewerb in Italien. Menezes ist der Verfasser von fünf Büchern, die sowohl in Brasilien als auch in Europa veröffentlicht wurden: zwei über Berio, eines über zeitgenössische Harmonie-Techniken und zwei über elektroakustische Komposition.

1994 wird er Gründer und Leiter des *Studio PANaroma* an der staatlichen Universität São Paulo (UNESP), der aktivsten und wichtigsten Einrichtung für elektroakustische Musik in Brasilien. 1997 verfaßte er in einer „Freidozentur“ an der UNESP ein Buch über die *Aktuelle Ästhetik der elektroakustischen Musik*.

Als Komponist wurden Menezes zahlreiche Preise und Auszeichnungen zugesprochen: 1991 von der UNESCO in Paris für *Contextures I (Hommage à Berio)* (1988/89); 1993 von der TRIMALCA für *Profils écartelés* (1988); 1995 der Prix Ars Electronica in Linz für *Parcours de l'Entité* (1994); 1996 der 1. Preis des Internationalen Wettbewerbs «Luigi Russolo» für elektroakustische Musik in Varese (Italien) für *A Viagem sobre os Grãos* (1996); 2002 der Prêmio Cultural Sergio Motta für *Coiores (Phila: In Praesentia)* und 2003 Bolsa Vitae de Artes für

labORAtorio.

Im Juli 2002 gründete Flo Menezes das erste Lautsprecherorchester Brasiliens: **PUTS**. Zur Zeit lehrt er als Professor für Komposition und Elektroakustische Musik in São Paulo an der Universität UNESP.

2 STEINGRIMUR ROHLOFF *Ikarus* (2002)

für Klavier und elektronische Klänge – Tamara Stefanovich, Klavier

Kompositionsauftrag des Isländischen Komponistenrates

Mitschnitt vom AULAKONZERT NEUE MUSIK (LXXI) am 7.11.2003, Musikhochschule Köln

Ikarus ist eine Art „work in progress“ und erklingt hier in einer ersten Fassung. Eine stark erweiterte spätere Version wurde von der "Komponistenstiftung des Isländischen Radios" in Auftrag gegeben und ist der isländischen Pianistin Tinna Thorsteinnsdottir gewidmet.

Steingrímur Rohloff, 1971 in Reykjavík/Island geboren. Der deutsch-isländische Komponist studierte Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim, seit 1994 Komposition bei Krzysztof Meyer an der Kölner Musikhochschule. 1998 ging er an das *Conservatoire national supérieur de Paris*. Dort studierte er Komposition bei Gérard Grisey und Marco Stroppa, Orchestrierung bei Marc-André Dalbavie und elektroakustische Musik bei Laurent Cuniot und Louis Naon. 1999 wurde er für einen Aufenthalt am Pariser IRCAM-Institut ausgewählt. Seit 2002 studierte er an der Kölner Musikhochschule elektronische Musik bei Hans Ulrich Humpert. Rohloff erhielt zahlreiche Preise, unter anderem den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln (2003). Kompositionsaufträge und Einladungen zu Festivals in Island (*Skálholt-Festival*), Norwegen (*Edvard Grieg-Grand Prix*), Schweden (*GAS*), Finnland (*UNM*), Dänemark (*Copenhagen Guitar-Festival*), Deutschland, Holland und Frankreich.

3 ALAN FABIAN *Deuxième Objet rotatoire* (2002)

Deuxième Objet rotatoire projiziert zwei elektroakustische Objekte in den Zuhörerraum. Das eine Objekt ist das „Objet rotatoire“ der elektroakustischen Zuspiegelung meiner gleichnamigen Klavierkomposition, das andere ein neu komponiertes Objekt. Diese beiden Objekte wurden zu der Komposition *Deuxième Objet rotatoire* weiterverarbeitet. Das klangliche Material der beiden Objekte ist ausschließlich aus im Innenraum des Klaviers aufgenommenen Klangaktionen computergeneriert. Dabei habe ich die klangsynthetisierenden Prozesse mit genetischen Vererbungsprinzipien gesteuert, d.h. aus dem ursprünglichen Klaviermaterial musikalische Abläufe modellhaft herangezchtet. Bei dem einen Objekt ist der musikalische Gestus dieser Züchtungen aktionistisch, der des anderen Objekts rhythmisch. Diese beiden unterschiedlichen Grundcharaktere lassen sich aufgrund der Lautsprecheraufteilung hörend auseinanderhalten. Die bei dieser Arbeitsweise entstandenen Einzelzüchtungen sind formal in Rotationen angeordnet, welche die mehrmalige Wiederkehr von Klangzüchtungen ähnlichen musikalischen Charakters garantieren und so einen objekthaften Gesamtcharakter der Komposition schaffen. Elektroakustische Organismen zerfressen und zersetzen, attackieren und assimilieren die Einzelteile im Innenraum des Klaviers, sägen und saugen an den Metallschrauben der Saiten vor und hinter dem Steg und machen das Klavier zum virtuellen Klangbiotop. Immer wieder flitzen diese Organismen durch den Resonanzraum des Klaviers, stoßen zusammen, überschütten sich gegenseitig mit ihrer Klangbeute und frieren in ihrer Bewegungsenergie zu rhythmischen Repetitionen ein, energisch nach neuen Bewegungsrichtungen suchend. Künstlich erzeugtes akustisches Leben – ist das Musik?

A.F.

Alan Fabian, 1973 in Köln geboren, studierte Komposition bei Prof. Heinz Winbeck an der Musikhochschule Würzburg, elektronische Komposition bei Hans Ulrich Humpert an der Musikhochschule Köln, Computer Music am IRCAM in Paris und dem *Institut für Sonologie* in Den Haag bei Paul Berg und Clarence Barlow. Er arbeitet derzeit an einer Dissertation im Bereich „Algorithmische Komposition“. Er erhielt 1998 den Kompositionspreis der deutschen Hochschulen, Arbeits- und Jahresstipendien der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR Freiburg 2003/04, des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 2003/04, der Internationalen Ensemble Modern Akademie 2004. Er setzt sich als Vorstandsmitglied der Initiative Musik und Informatik Köln (*Gimik* e.V.) für die Computer Music in Köln ein.

4 RICARDO MANDOLINI La Légende des Clônes (1995)

Dieses Stück wurde im Jahr 1995 im Auftrag der Musikhochschule Köln anlässlich des 30jährigen Bestehens ihres Studios für elektronische Musik komponiert und im Rahmen des *Rheinischen Musikfestes* 1995 uraufgeführt. Es ist ein „konkretes“ Stück, dessen Klangquellen von dem nordafrikanischen Schlaginstrument Djembé stammen und vielfach im Studio elektronisch transformiert wurden. Die Klänge, die auf dem Djembé erzeugt wurden (Metallstücke auf dem Trommelfell, Schläge mit Stöcken) definieren eine Art imaginäres musikalisches Ensemble, das den klanglichen Zusammenhalt des Stückes ausmacht. Vom formalen Standpunkt aus betrachtet, ist die Wiederholung der Elemente, des musikalischen Duktus und der Klangmaterialien von großer Bedeutung in dieser Komposition. So ergibt sich eine Musik, die äußerst ökonomisch mit den Klangmaterialien umgeht. Der Rhythmus wird ständig von charakteristischen räumlichen Bewegungen begleitet. Daraus resultieren komplexe Schichten in der räumlichen Verteilung der Klangelemente, die soeben noch wahrnehmbar und zu differenzieren sind. Der Titel *La Légende de Clônes* spielt auf die Ähnlichkeit der Klangmaterialien an.

R.M.

Ricardo Mandolini, 1950 in Buenos Aires geboren. Kompositionsstudium bei Guillermo Graetzer und Francisco Kröpfl in Argentinien. 1977 kam er dank eines DAAD-Stipendiums an die Musikhochschule Köln und studierte bei Hans Ulrich Humpert elektronische Musik. Als Komponist wurde er in mehrere europäische Studios eingeladen: ins *EMS* (Stockholm), ins *IPEM* (Gent), an die *Technische Hochschule* Berlin, ans *IMEB* (Bourges), die Berliner *Kunstakademie*, das *GRM* (Französischer Rundfunk) u.a. 1983 legte er an der Musikhochschule Köln die künstlerische Reifeprüfung ab. 1987 promovierte er an der Universität Paris VIII im Fach Ästhetik und Kunstwissenschaften (Betreuer: Daniel Charles). Seit 1988 unterrichtet er als Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Lille III in den Fächern Komposition und *CREATION MUSICALE*. 1993 habilitierte er sich an der Pariser *Sorbonne* (Paris I, Betreuer: Costin Miereanu). Zwischen 1994 und 1997 leitete er das Musikwissenschaftliche Institut in Lille und wurde 1998 zum ordentlichen Univ.-Professor und Verantwortlichen des Studios für elektronische Musik an der Universität Lille III ernannt.

5 VASSOS NICOLAOU Réflexions (2004)

für Klarinette, Violine, Cello und Klavier mit Live Electronics
Thilo Fahner, Klarinette – Soyoung Yoon, Violine –
Katharina Deserno, Violoncello – Tamara Stefanovich, Klavier –
Leitung: Prof. Pierre Laurent Aimard
Mitschnitt vom AULAKONZERT NEUE MUSIK (LXXIII) am 22.10.2004
Hochschule für Musik Köln

Für die Komposition des instrumentalen Parts von *Réflexions* wurde ich durch Techniken inspiriert, wie sie in der elektronischen Musik gebräuchlich sind. Dabei zielt die Kalkulation vor allem dahin, Frequenzen in konkrete Tonhöhen umzuwandeln. Große Anteile des harmonischen Materials wurden durch Frequenzverschiebungen, Ring- und Frequenzmodulationen konstruiert. Auch Experimente mit dem Computerprogramm *Max/Msp* gaben mir Ideen für immer wiederkehrende Materialien, welche ständig aus neuen Perspektiven beleuchtet werden. Verschiedene Arten von Modulen werden miteinander synchronisiert und durch imaginäre „Startknöpfe“ in Gang gesetzt.

Zu den Live Electronics: Ich benutze zwei „Raumgeneratoren“, einen für das Klavier und einen für die anderen Instrumente. Bewegungsarten: Raumrotationen (von langsam bis extrem schnell), plötzliche Positionsänderungen, aleatorische Bewegungen im Raum zwischen zwei Punkten. Zusätzlich benutze ich Ringmodulation und Frequenzverschiebung, um die Instrumentalfarben zu verändern oder das harmonische System in "harmonische Räume" zu erweitern, oder um eine Art Mikro-Rhythmus zu entwickeln.

Das Werk wurde vom Ensemble *InterContemporain* uraufgeführt unter der musikalischen Assistenz von Eric Dabresse (IRCAM), welcher das *Max/Msp*-patch entwickelt hat.

V.N.

Vassos Nicolaou, 1971 auf Zypern geboren. Diplome in Musikwissenschaft (Universität Thessaloniki), Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge (Neues Konservatorium Thessaloniki), Komposition (Musikhochschule Köln bei Prof. York Höller) und Orchestration (*Conservatoire Supérieur National de Paris* bei Marc-André Dalbavie). Weitere Studien in Paris bei Marco Stroppa (Komposition), Luis Naôn, Jan Geslin und Tom Mays (elektroakustische Musik). Seine Musik wurde von renommierten Ensembles und Dirigenten aufgeführt, u.a. *London Sinfonietta*, Ensemble *InterContemporain*, Peter Eötvös, Diego Masson, Jonathan Stockhammer und Theodore Antoniou. Zur Zeit studiert er elektronische Komposition bei Prof. Hans Ulrich Humpert im Studio für elektronische Musik der Musikhochschule Köln, gleichzeitig ist er Teilnehmer des *Cursus de composition et d'informatique musicale* am IRCAM, Paris.

6 JUAN MARÍA SOLARE *Trituration* (2002)

Trituration (Zermahlung, Zerreibung) ist eine fast 9-minütige Tonbandkomposition, die auf einem einzigen Klang von 900 Millisekunden und einer einzigen Arbeitsmethode basiert, der Granularsynthese: ein Beispiel für die Reduktion der Mittel. Die Granularsynthese ist eine der ersten Methoden der Klangsynthese, die schon vor 1950 skizziert wurde. Sie besteht daraus, einen schon in sich kurzen Klang zu fragmentieren (daher "triturar") und diese Fragmente (mit oder ohne Transformationen) wieder in diversen Klangkonstrukten anzuordnen. Jedes Körnchen kann sogar nur ein paar Millisekunden dauern. Man kann diese Methode mit der schnellen Aufeinanderfolge von 24 Bildern pro Sekunde vergleichen, welche die Illusion filmischer Bewegung hervorruft, auch mit dem Pointillismus von Georges Seurat (oder anderen). Das heißt, jedes Korn ist nicht isoliert hörbar; was interessiert ist die Menge der Pünktchen, die Gesamtheit.

In einem gewissen Moment von *Trituration*, gegen Ende (genau in der 8. Minute), erklingt unverändert der ursprüngliche Klang: eine mit den Fingern geschlagene Tuba (klingt eigentlich wie Blech). Paradoxerweise klingt das ursprüngliche Sample in diesem Kontext radikaler Transformationen fast wie ein Fremdkörper, was ziemlich ironisch anmutet, weil gerade von diesem Klang alles herkommt. Um die Transformationen zu realisieren habe ich zwei Programme verwendet: *Granulab* von Rasmus Ekman und *FX2* von Nick Jones – vielen Dank an beide.

Trituration entstand im November 2001 im Rahmen des Programms *Composer in residence* der Künstlerhäuser Worpswede (bei Bremen) und ist Cecilia Ghio *en toute amitié* gewidmet. Die quadrophonische Version wurde am 23. Oktober 2002 im elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule realisiert und am 25. Oktober 2002 in der Aula Magna uraufgeführt.

J.M.S.

Juan María Solare, 1966 in Buenos Aires geboren. Klavier-, Kompositions- und Dirigierstudium am dortigen *Conservatorio Nacional de Música* mit Diplomabschluss (Konzertexamen). 1993 bis 1996 Aufbaustudium an der Kölner Musikhochschule bei Johannes Fritsch, Clarence Barlow, Mauricio Kagel im Rahmen eines Stipendiums des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes* (DAAD). Zwischen Oktober 1997 und Februar 1999 Studium an der Stuttgarter Musikhochschule bei Helmut Lachenmann. 1999-2001 Studium der elektronischen Musik bei Hans Ulrich Humpert (Köln) mit abschließender künstlerischer Reifeprüfung. Regelmäßige Teilnahme an Kursen Karlheinz Stockhausens.

Außer seinen kompositorischen und pianistischen Aktivitäten auch publizistische Tätigkeit für Zeitschriften ("*Doce Notas*" und "*ABC*" in Madrid) und Rundfunkanstalten (*SWR*, *Deutsche Welle* [5 Jahre lang]). Preise und Auszeichnungen in Argentinien, Großbritannien, Österreich, Deutschland und Spanien. August 1993 bis Dezember 1994 Stipendiat des *DAAD*. Juli 1998 bis Juni 1999 Stipendiat der *Heinrich-Strobel-Stiftung*, Baden-Baden. Juni 2001 bis Mai 2002 Stipendium der *Künstlerhäuser Worpswede*. Im Oktober 2004 gewann er den "*Bremer Komponistenwettbewerb*". Hat bisher mehr als 240 Werke komponiert, davon gelangte inzwischen schon mehr als die Hälfte zur Uraufführung. Musik auch für Kurzfilme und Internet-Animationen.

7 SASCHA DRAGIĆEVIĆ QUARKS, Version I (2001)
für Klavier und elektronische Klänge - Sascha Dragićević, Klavier
(aus : *Strom fliehender Zeiträume*)

Mitschnitt vom 6. 11. 2004 in den Räumen des *Bundesverbandes Bildender Künstler*, Köln

Strom fliehender Zeiträume ist ein offener Klavierzyklus, den ich vor 11 Jahren begonnen habe. Ebenso wie der Zyklus selbst, ist auch *QUARKS* eine Art von *work in progress*, also ein Stück, daß sich in der nahen Zukunft stets weiterentwickeln wird. Der wissenschaftliche Titel dient als Metapher für ein sehr freies Assoziationsspektrum. (*Quarks* [kwâkß; engl.], hypothet. "Elementarteilchen"; aus ihnen und ihren Antiteilchen sollen sich alle beobachteten Baryonen, Hyperonen und Mesonen zusammensetzen.) Alle elektronischen Klänge wurden an einem Boesendorfer-Flügel aufgenommen und anschließend transformiert. Es sind zwei Verfremdungsebenen zu unterscheiden: Klänge, die dem Klavierklang ähneln, und solche, deren Ausgangsmaterial nur noch schwer zu errahnen ist. Der live-Klavierspieler tritt nun in eine konfliktreiche Auseinandersetzung mit einer erbarmungslosen Maschinerie.

S.D.

Sascha Janko Dragićević, 1969 in Bonn-Bad Godesberg geboren. 1988 bis 1990 Kompositionsunterricht bei Friedhelm Aufenanger. Ab 1990 Kompositionsstudium in Köln bei Prof. Krzysstof Meyer und Prof. York Höller, elektronische Komposition bei Prof. Hans Ulrich Humpert, Klavier bei Prof. Klaus Oldemeyer. 1994 Teilnahme am Hochschulforum junger Komponisten in Detmold. Meisterkurs bei Prof. Klaus Huber. 1995 Mitbegründer der Kölner Komponistengruppe *SCHISMA*. 1998 Meisterkurs bei Georg Katzer in der Akademie Schloß Rheinsberg. 1998 erster Preis beim Kompositionswettbewerb *Forum Ost/West Köln*, 1998 erster Preis beim 13. Internationalen Kompositionswettbewerb der *Sommerlichen Musiktage Hitzacker*, 1998 erster Preis beim internationalen *AVW Piano Composers Cup*, 1998-1999 Arbeitsstipendium der *Konrad-Adenauer-Stiftung*, 2002 Förderpreis des Vereins der Opernfreunde Bonn und 2004, ganz aktuell, *Bernd-Alois-Zimmermann-Preis* der Stadt Köln. Seit 1999 Dozent für Klavier, Komposition und Musiktheorie an der Musikschule der Stadt Wiehl. 1999-2000 Dozent für Komposition bei den Sommerakademiekursen der Hochbegabtenstiftung der Kreissparkasse Köln.