Thursday,
11. November
2021

Institut für
Computermusik
und Elektronische
Medien – ICEM

50 years of electronic music and audiovisuals at the folkwang university of the arts

1971

2021

Campus
Essen Werden

Saturday,
13. November
2021

icem

Folkwang
Universität der Künste

50 years of electronic music and audiovisuals at the folkwang university of the arts

icem
Folkwang
Universität der Künste

Institut für Computermusik und Elektronische Medien — ICEM

Contents

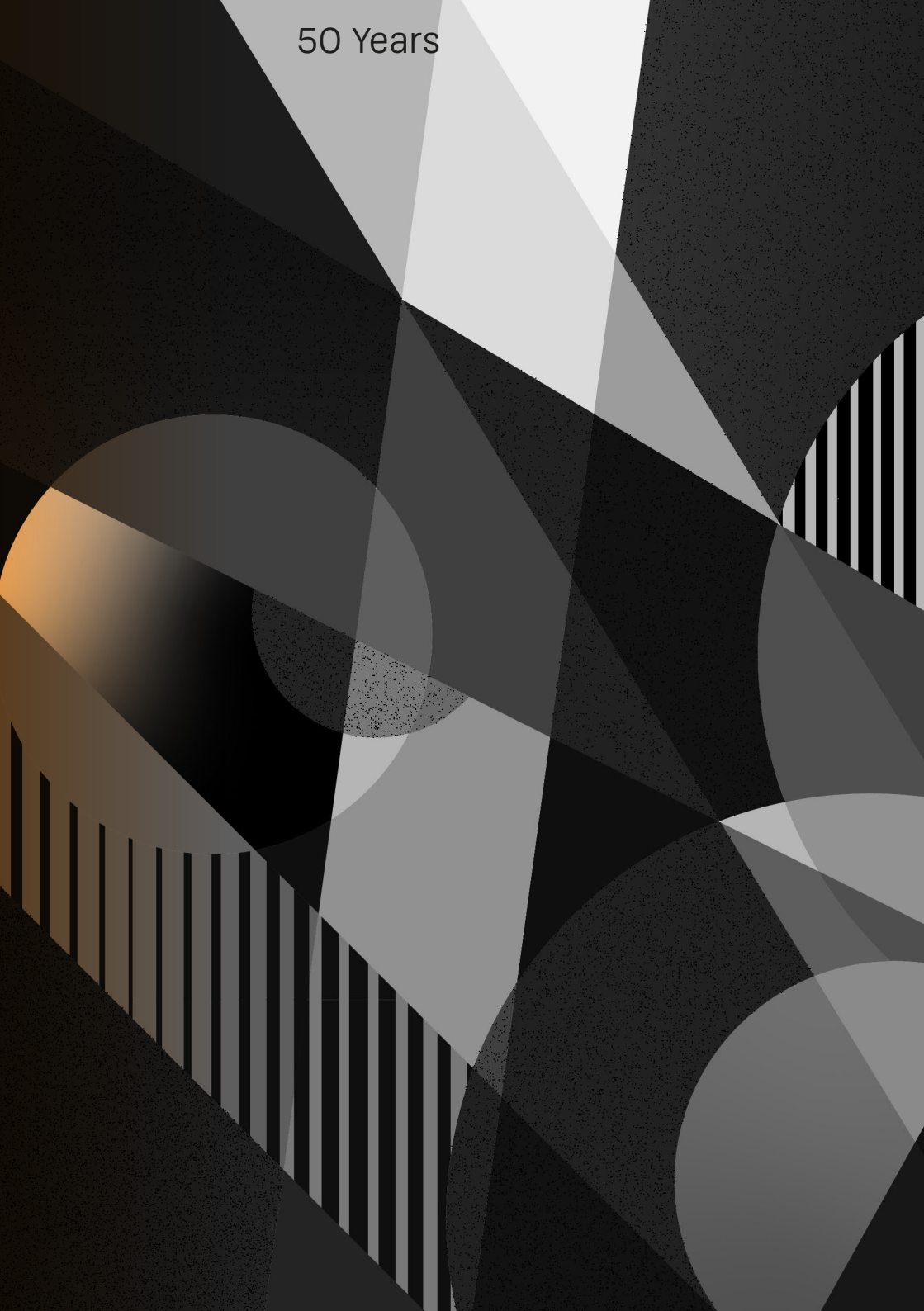
09 — 50 Years

49 — Timetable

57 — Programme notes

89 — Imprint

Bild: Carolin Mayer


50 Years

Greeting

50 Jahre „Musik unter Strom"

Seit 1971 gibt es an der FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE Angebote, um Kunst mit Strom zu machen. Bewusst wurde in dieser Kurzbeschreibung einer nunmehr 50jährigen Tradition auf die disziplinäre Einengung auf Musik verzichtet, denn im heutigen ICEM (Institut für Computermusik und elektronische Medien), aber auch den Vorläufereinrichtungen Studio für Live-Elektronische Musik bzw. Elektronisches Studio, befasst man sich zwar meist, aber längst nicht immer, allein mit Musik.

Dass sich bei Produktionsformen, die sich mit den neuesten Möglichkeiten der Klangerzeugung und -wiedergabe befassen, die technischen Gegebenheiten innerhalb eines halben Jahrhunderts ändern und damit auch das Spektrum dessen, was mit derartigen Mitteln angestellt werden kann, liegt in der Natur der Sache. (Denn wer dachte beispielsweise vor 50 Jahren an die heutigen Heimcomputer, deren Rechnerkapazität diejenige einer damaligen Weltallmission lässig in die Tasche steckt?) Das Besondere und im besten Sinne folkwang-typische an der zu feiernden Tradition dürfte in der permanenten Suche nach Austausch mit den anderen künstlerischen Disziplinen der Hochschule zu verankern sein. Damit weitete sich auch die Bandbreite der Angebote, bei denen nunmehr Audio-Visuelle Medien ebenso eine Rolle spielen wie Popmusik (die sich ja eben nicht rein musikalisch definiert). Offenheit funktionierte dabei seit der Gründung durch den jahrzehntelangen Leiter DIRK REITH als institutioneller Kitt, denn zusammengehalten wurde das stets von der Experimentier- und Forschungsfreude der hier wirkenden Künstler*innen.

Auf der Liste der Absolvent*innen des ICEM und seiner Vorgänger finden sich viele mittlerweile selbst bekannte und arrivierte Künstler*innenpersönlichkeiten – in der Tat zu viele, um sie hier auch nur ansatzweise aufführen zu können. Auffällig ist dabei jedoch die Unterschiedlichkeit der Richtungen, in die sich diese Menschen entwickelt haben, zum Spektrum gehören Theatermusiker*innen ebenso wie Bildende Künstler*innen. Diese pädagogische Gabe, das jeweils künstlerisch Beste heraus zu kitzeln, wünschen wir der „Musik unter Strom" an Folkwang auch für die nächsten 50 bis 100 Jahre! — *DR. ANDREAS JACOB, REKTOR DER FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE*

Greeting

50 years of "Music with Electricity"

Since 1971, FOLKWANG UNIVERSITY OF THE ARTS has provided students with the opportunity to make art with electricity. Taking its inspiration from the Institute for Computer Music and Electronic Media (ICEM) – which, like its predecessor institutions the Studio for Live Electronic Music and the Electronic Studio, focuses on but by no means limits itself to the creation of music – this short introduction to a now 50-year-old tradition will not limit its purview solely to that field.

As the technical conditions for the latest forms of production and reproduction of sound have evolved over the last half century, so too has the range of their potential applications. Such is the nature of technological change (who, for instance 50 years ago, could have conceived of today's home computers, whose computing capacity dwarfs that of the computers then used to send people into space?). The distinctive feature of the tradition we are here to celebrate, and the most typical of FOLKWANG in the best sense, can be found in its continuous search for exchange with the university's other artistic disciplines. This exchange has also broadened the range of offerings in which audio-visual media play just as important a role as pop music does (which, after all, is not defined in purely musical terms). Open-mindedness and a passion for experimentation and research have functioned as the institutional glue of FOLKWANG'S electronic music and audiovisual media programme ever since its founding by decades-long director DIRK REITH.

The list of graduates of the ICEM and its predecessor institutions includes a number of artists who are well known and established in their own right – too many, in fact, to even begin to name here. Even more striking, however, is the diversity of their artistic directions, which range from theatre music to the visual arts. On the occasion of 50 years of "music with electricity" at Folkwang, we wish the ICEM another 50 to 100 years of success at doing what it does best: coaxing artistic excellence out of its students. — DR. ANDREAS JACOB, PRESIDENT OF THE FOLKWANG UNIVERSITY OF THE ARTS

Welcome

„…dann verschwindet die Elektronik in der Komposition und wir haben die Musik"

Herzlich willkommen zu unserem Festakt „50 Jahre Elektronische Musik und Audiovisuelle Medien an der Folkwang Universität der Künste". Es ist uns eine große Freude, hier am Institut für Computermusik und Elektronische Medien der FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE dieses dreitägige Symposium mit Konzerten und Diskussionen mit geladenen Gästen, alten Freunden und Studierenden zu präsentieren.

Während dieser Tage werden wir eine Retrospektive der in den letzten Jahrzehnten entstandenen ICEM-Werke hören, eine Bestandsaufnahme des aktuellen Stands unserer elektronischen Kunst vornehmen und einen Blick in die Zukunft werfen. Das ICEM wird zweifellos auch weiterhin das musikalische und kulturelle Leben unserer Region, Deutschlands und der internationalen Musikszene bereichern, so wie es dies in der Vergangenheit durch harte Arbeit, die Begabungen seiner vielen erfolgreichen Absolventen – von denen wir einige bei diesem Symposium begrüßen können – sowie seiner Lehrkräfte getan hat.

Darüber hinaus freuen wir uns, sechs international tätige Musikschaffende zu Gast zu haben, die ihre Gedanken und Werke vorstellen:

1. *LUDGER BRÜMMER: Komponist und Leiter des Hertz-Labors, ZKM Karlsruhe*
2. *MARTA GENTILUCCI: unabhängige Komponistin aus Perugia*
3. *MAJA S. K. RATKJE: freie Komponistin und Performerin aus Norwegen*
4. *CLAUDIA ROBLES-ANGEL: freiberufliche Komponistin und Medien/Klangkünstlerin, geboren in Bogotá-Kolumbien, lebt derzeit in Köln*
5. *KEES TAZELAAR: Komponist und Leiter des Instituts für Sonologie, Den Haag*
6. *HANS TUTSCHKU: Komponist und FANNY P. MASON Professor für Musik an der Harvard University*

Besonders begeistert uns die Breite der Erfahrung und Praxis unserer Gäste. Sie reicht von elektroakustischer Musik – oder dem, was wir oft noch als Tonbandmusik bezeichnen – bis zu dem, was manche heute als elektro-instrumentale Musik bezeichnen, d.h. Musik, die akustische Instrumente und Live-Elektronik oder fixed media kombiniert; sie reichen von vollständig vorkomponierten Werken, die u. U. detaillierte Notationen verschiedener Art beinhalten, bis hin zu live-elektronischen Improvisationen, bei denen überhaupt nichts im Voraus festgelegt ist; und von rein klanglicher Kunst ohne jegliches visuelle Element bis zu multidisziplinären Werken, die Musik, Tanz, Theater und zeitbasierte, visuelle Künste kombinieren. Einige unserer Gäste arbeiten in mehreren dieser Bereiche, vielleicht sogar in einem einzigen Werk. Wir befinden uns in aufre-

genden Zeiten, in denen viele der technischen Probleme, mit denen wir einst konfrontiert waren, nun gelöst sind und in denen der Zugang zu elektronischen Musiktechnologien vielleicht nicht universell, aber sicherlich für fast jeden, der einen Computer oder auch nur ein Mobiltelefon besitzt, möglich ist.

In fünfzig Jahren haben wir einen weiten Weg zurückgelegt. Als mein geschätzter Vorgänger DIRK REITH begann, elektronische Musik zu machen, war die digitale Welt, die für viele von uns heute selbstverständlich ist, bestenfalls ein theoretisches Versprechen. Die analoge Welt der elektronischen Musik war Realität und das Studio war ihr Tempel, aber nur für Eingeweihte und wenige Glückliche. Analogien sind – wenn Sie das Wortspiel entschuldigen – bestenfalls unvollkommen, aber vielleicht sollten wir uns eingestehen, dass der Wechsel von analogen zu digitalen Techniken für die elektronische Musikproduktion ein wenig so ist wie der Wechsel vom Schwimmen zum Laufen. Mit beiden können Sie einen 100-Meter-Sprint in beeindruckend kurzer Zeit absolvieren, aber was Sie tun müssen, um Ihr Ziel zu erreichen, ist sehr unterschiedlich. Außerdem kommt man bei der einen Sportart viel schneller ans Ziel als bei der anderen, egal, wer man ist. In der Welt der elektronischen Musik ist die analoge Elektronik, vereinfacht gesagt, schneller – sie besitzt Lichtgeschwindigkeit. Aber ist sie auch besser? Nun, vielleicht werden wir diese fast unvermeidliche Diskussion während unseres Symposiums führen, aber sicher nicht hier und an dieser Stelle. Der Punkt ist, dass DIRK REITH und seine Kollegen / Kolleginnen den Wechsel von der analogen zur digitalen Technologie so reibungslos vollzogen haben, wie sie es getan haben … nun ja, vielleicht nicht gerade ein Wunder, aber zumindest sehr beeindruckend. Der Übergang vom Bandschnitt, dem Patchen analoger Synthesizer, der Klangmanipulation in Echtzeit mit physischen Fadern und Knöpfen zu hybriden Systemen mit digital gesteuerten, analogen Synthesizern und weiter zum endlosen Kodier-Warte-Hör-Zyklus der Computermusikkomposition Mitte der 80er Jahre – das war keineswegs für jede/n Praktiker/Praktikerin einfach. Viele haben es nicht geschafft (Stockhausen zum Beispiel). Ebenso viele schafften den Übergang, vermissten aber schmerzlich die körperliche Geste, die in der analogen elektronischen Musik gefeiert wurde. Sicherlich fand niemand den anfänglichen Wechsel zu digitaler Klangsynthese auf Befehlszeilenbasis, die auf – nach heutigen Maßstäben – frustrierend langsamen und primitiven Computern programmiert wurde, besonders verführerisch.

Aber der Klang. Ja, der Klang. Nach jahrzehntelangem Streben nach klanglicher Perfektion, geräuschlosen elektronischen Musikschaltungen und digitalen Systemen mit unendlichen Möglichkeiten sind wir nun an einem Punkt angelangt, an dem wir zu jenen wunderbaren analogen Systemen wie dem Synlab zurückkehren können, das DIRK REITH bei HOFSCHNEIDER in Auftrag gegeben hat und das nach seiner ersten Installation im Jahr 1978 immer noch in Betrieb ist; wo wir aus einer riesigen Auswahl an Tools nach unseren Bedürfnissen und Wünschen mischen können; wo wir etwas digitale Synthese nehmen und es durch eine schnulzige analoge Bandsättigung schieben, es wieder digitalisieren und es mit wunderschön aufgenommenen Vocals mischen können, die mit einem Mikrofon aus den 1950er Jahren und einem digital gesteuerten Vorverstärker aus dem Jahr 2018 aufgenommen wurden, bevor wir den Mix wieder durch analoge Hardware für etwas mehr Pep schicken. Fantastisch, oder?

Was also ist die Aufgabe des Professors für elektronische Komposition im Jahr 2021? Nun, meiner Meinung nach hat er mindestens zwei Ziele. Er muss immer noch das Bewusstsein für

die ästhetischen Vorteile der elektronischen oder digitalen Kompositionsmethode schärfen, aber gleichzeitig hat er das Ziel, sein Fachgebiet auszulöschen. Das ist natürlich eine merkwürdige und provokante Aussage, aber ich glaube, wir müssen an den Punkt gelangen, an dem die Wahl des Komponisten zwischen akustischen Instrumenten und Elektronik nicht mehr auf der Grundlage von strengen Unterscheidungen zwischen technischen Disziplinen oder gegensätzlichen ästhetisch-philosophischen Weltanschauungen getroffen wird, sondern einfach eine musikalische Entscheidung ist. Ja, wir müssen die Ansätze, die notwendig sind, um die tiefsten Einsichten zu gewinnen und die meisten Vorteile aus den elektronischen Musiktechniken zu ziehen, rigoros lehren, aber diese sollten für den Komponisten so selbstverständlich werden, dass der Griff zu diesen Werkzeugen, zumindest was die technischen Hürden angeht, sich kaum von der Wahl unterscheidet, für Klavier und nicht für Oboe zu schreiben. Irgendwann werden wir also nur noch das Komponieren lehren, mit welchen Mitteln und Ressourcen auch immer, die das musikalische Ziel erfordert. Wenn wir das erreicht haben, dann verschwindet die Elektronik in der Komposition und wir haben die Musik in all ihren vielfältigen Facetten und Ästhetiken. (Und schließlich ist Musik seit der Erfindung der ersten Instrumente hochtechnologisch, so dass es wirklich keinen Grund gibt, diese Unterscheidung weiter zu forcieren.) Bis dahin geht es zurück zu den Schrecken des Patchens und Codierens und des Number Crunching für die Sample-by-Sample- Klangsynthese, alles in Kombination mit dem integrativen Ansatz für Komposition und Ausbildung: trennen, untersuchen, wiederkäuen, integrieren und feiern. — *DR. MICHAEL EDWARDS, PROFESSOR FÜR ELEKTRONISCHE KOMPOSITION*

Welcome

"...then the electronic in composition disappears and we are left with music"

Welcome to our celebration of 50 Years of Electronic Music and Audiovisuals at the Folkwang University of the Arts. It is our great pleasure, here at the Folkwang's Institute for Computer Music and Electronic Media, to present this three-day symposium of concerts and discussions with both invited guests and old friends and students.

During these days we will listen to a retrospective of ICEM works produced over the last decades, as well as take stock of the current state of our electronic art, and look forward to the future. ICEM will no doubt continue to enrich the musical and cultural life of our region, of Germany, and of the international music scene at large, just as it has done in the past through the hard work and talent of its many successful alumni – some of whom we are happy to have present at this symposium – as well as of its teachers.

In addition, we are very pleased to have with us six internationally active music-makers to present their thoughts and works:

1. LUDGER BRÜMMER: composer and Head of the Hertz-Lab, ZKM Karlsruhe
2. MARTA GENTILUCCI: independent composer originally from Perugia
3. MAJA S.K. RATKJE: independent composer and performer from Norway
4. CLAUDIA ROBLES-ANGEL: independent composer and new media/sound artist born in Bogotá-Colombia, currently living in Cologne
5. KEES TAZELAAR: composer and Head of the Institute of Sonology, The Hague
6. HANS TUTSCHKU: composer and FANNY P. MASON Professor of Music at Harvard University

In particular we're thrilled by the breadth of our guests' experience and praxis. These range from Electroacoustics – or what we often still call Tape Music – to what some nowadays call Electro-Instrumental music, i.e., music combining acoustic instruments and live electronics or fixed media; it ranges from fully pre-composed works, perhaps involving detailed notation of various kinds, to live electronic improvisations with nothing at all fixed in advance; and from purely sonic art with no visual element whatsoever to multi-disciplinary works combining music, dance, theatre, what we also still call film, and/or other time-based visually-focused arts. Some of our guests work within several of these fields, perhaps even within a single piece. We find ourselves in exhilarating times, with many of the technical problems we once faced now finally solved, and with access to electronic music technologies perhaps not universal but certainly open to almost

anyone with a computer or even a mobile phone.

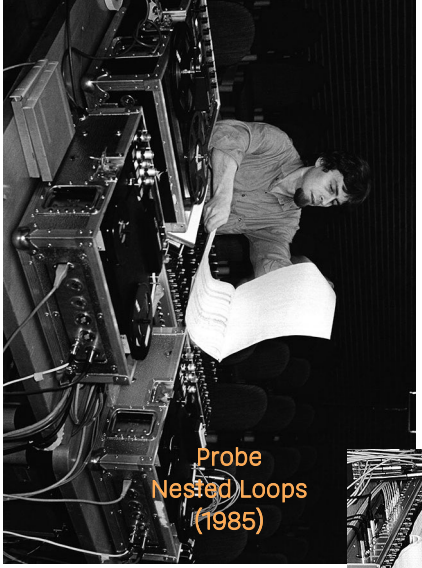
What a long way we've come then in fifty years. When my distinguished predecessor DIRK REITH first began making electronic music, the digital realm that is second nature to many of us today was a mere theoretical promise at best. The analogue electronic music world was reality and the studio was its temple, but only for an initiated and lucky few. If you'll excuse the pun, analogies are imperfect at best but perhaps we might allow that switching from analogue to digital techniques for electronic music production is a little like switching from swimming to running. Both might allow you to accomplish a 100m sprint in an impressively short amount of time but what you have to do in order to reach your goal is very different. Plus, one sport will get you there an awful lot quicker than the other, no matter who you are. In the electronic music world, to see things rather simplistically, analogue electronics are faster, the speed of light, in fact. But are they better? Well, maybe we'll get into that almost inevitable discussion during our symposium but certainly not here. The point is that for DIRK REITH and colleagues to make the switch from analogue to digital technologies as smoothly as they did, by all accounts, was … well, perhaps not miraculous, but highly laudable at the very least. To move from tape splicing, analogue synthesiser patching, sound manipulation in real-time with physical faders and knobs, to hybrid systems of digitally-controlled analogue synthesisers, and on to the endless codingwaiting-listening cycle of mid-80s computer music composition – this was by no means easy for any practitioner. Many didn't make it (Stockhausen, for instance). Just as many transitioned but sorely missed the physical gesture celebrated in analogue electronic music. Certainly no one found particularly seductive the initial shift to command-line anything-but-real-time digital sound synthesis programmed on, by today's standards, frustratingly slow and primitive computers.

But the sound. Yes, the sound. We're at the point now – after decades of striving towards sonic perfection, noiseless electronic music circuits, and digital systems of infinite possibilities – where we can, and some regularly do, reach back to those wonderful analogue systems such as the Synlab, which DIRK REITH commissioned from HOFSCHNEIDER and is still in use after first being installed in 1978; where we can mix and match from an enormous range of tools, according to our needs and desires; where we can grab some digital synthesis and shuffle it through gooey analogue tape saturation, digitise it again, and mix it with beautifully recorded vocals captured using a microphone from the 1950s and a digitally-controlled preamp from 2018, before passing the mix back through analogue hardware for a bit more pizzazz. Fantastic, no?

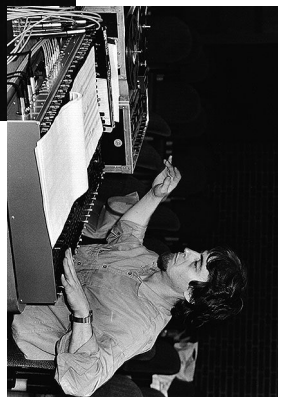
So what, in amongst all of this, is the job of the Professor of Electronic Composition in 2021? Well, twofold in its aims at least, in my view. I still need to constantly raise awareness of the aesthetic benefits of the electronic or digital approach to composition, but at the same time I have the goal of eradicating my field. That is of course a curious and provocative statement, but I believe we must get to the point where the composer's choice of acoustic instruments versus electronics is no longer based on stark distinctions between technical disciplines or opposing aesthetic-philosophical worldviews, but merely a musical decision. Yes, we need to rigorously teach the approaches necessary to gain the deepest insights and reap the most advantages from electronic music techniques, but these should become so natural to the composer that reaching for those tools is hardly

different, in terms of technical hurdles at least, to choosing to write for the piano as opposed to the oboe. So at some point we'll merely teach composition, via whatever means and with whatever resources the musical objective requires. When we achieve this, then the electronic in composition disappears and we are left with music in all its many-hued facets and aesthetics. (And after all, music has been highly technological ever since the first instruments were invented, so there is really no need to continue to force the distinction.) Until then, it's back to the horrors of patching and coding and number crunching for sample-by-sample sound synthesis, all in combination with the integrative approach to composition and education: separate, investigate, ruminate, integrate, and celebrate. — DR. MICHAEL EDWARDS, PROFESSOR OF ELECTRONIC COMPOSITION

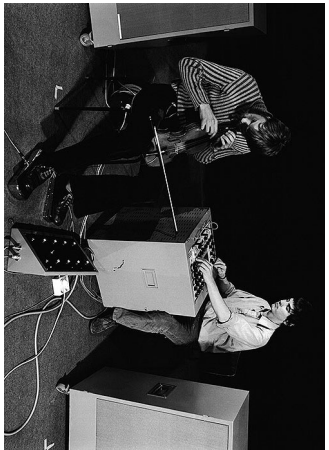
Introduction



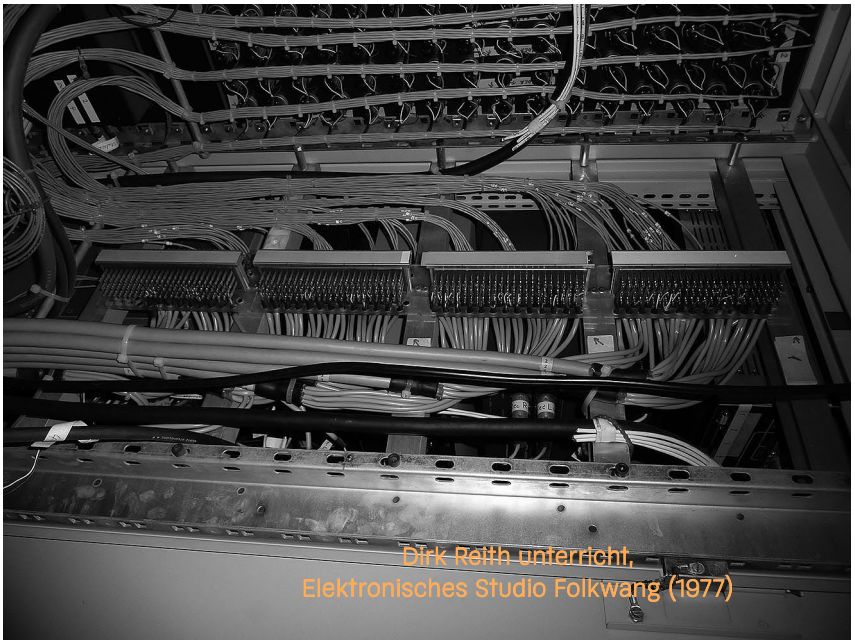
Probe
Nested Loops
(1985)



Live Elektronik,
Schröder & McCaughey
(ca. 1973)

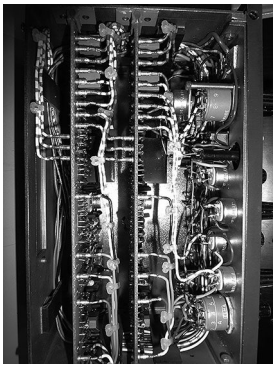


Synlab Studio
(90er jahre)

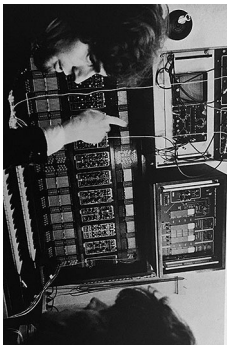


Dirk Reith unterricht,
Elektronisches Studio Folkwang (1977)

Synlab Modul



Schaltschrank
Synlab



Introduction

"music is people"

50 Jahre elektronische Musik und audiovisuelle Medien an der FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE. Davon vierzig Jahre mit DIRK REITH als Leiter, dreißig als fachbereichübergreifendes „Institut für Computermusik und elektronische Medien", – das ist schon eine lange Zeit.

Man könnte über all das, was in diesen Jahren passiert ist, jede Menge Anekdoten erzählen.

Viele davon beschreiben vielleicht, wie man in der Anfangszeit wenig ernst genommen wurde (und dann schon mal mit lokaler Herzlichkeit mit „Ey Elektriker, mein Tauchsieder is kaputt" angegangen wurde)

Man könnte über die vielen Absolventinnen und Absolventen erzählen. Welch unterschiedliche Karrieren diese gemacht haben und wo sie heute gelandet sind. An Hochschulen und anderen Instituten, in der freien Szene, und gelegentlich auch in kompositionsfernen Berufen. Im Theater, in den Wissenschaften – oder bei der Post. (Ich freue mich, einige bei unseren kleinen „Feier-tagen" wieder zu sehen.)

Man könnte auch über die zentralen Stationen der bisherigen Geschichte berichten.[1]

Wie das erste Elektronische Studio entstand. Wie der Synlab in den 1970er Jahren konzipiert und gebaut wurde. Wie es zur Institutsgründung gekommen ist, und wie und warum dabei aus einem Studio plötzlich drei wurden. Wie dann das AV-Studio, das Projektstudio und das Tonaufnahmestudio hinzukamen. Wie zuletzt der Synlab in ein eigenes Analogstudio umgezogen ist, und das „alte Studio 1" multifunktional wurde.[2]

Jede dieser Geschichten wäre eine Mischung aus glücklichen Fügungen, dem Geschick einzelner (insbesondere von DIRK REITH), diese zu erkennen und zu nutzen und viel Kärrnerarbeit, um die Grundlage zu bilden, damit solche „glücklichen Fügungen" überhaupt entstehen können.

Mit diesen Geschichten wäre viel erzählt, aber vielleicht zu wenig über das gesagt, was über die vielen Jahre meiner Auffassung nach das Verbindende ist.

Viel dieser Kärrnerarbeit hatte damit zu tun, dass sich das ICEM und seine Vorgängerinstitutionen nicht in der Nische der elektronischen Musik einrichten wollten, sondern die Zusammenarbeit mit anderen gesucht haben. Mit anderen Abteilungen der Hochschule, mit anderen Künstlern, mit anderen kulturellen und technologischen Partnern in der Region und darüber hinaus.

Dies geschah zunächst sicher auch aus strategischen Gründen. Elektronische Musik war die Nische in der Nische der Neuen Musik, und die nicht unbeträchtlichen Investitionen in Technologie mussten in einem damals oft recht konservativen Umfeld ständig gerechtfertigt werden. Da half es, Partner innerhalb und außerhalb der Hochschule vorweisen zu können.

Aus der strategischer Not wurde aber schnell eine Tugend, die die Art, wie die Menschen am ICEM und seinen Vorgängern ihre Arbeit verstanden und verstehen, prägt.

„Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts", so HANNS EISLER. Dies gilt natürlich auch, und vielleicht sogar in besonderem Maße, für die elektronische Musik und die Medienkunst.

Das bedeutet für eine Institution wie das ICEM, technische und personelle Ressourcen, aber vor allem künstlerische und pädagogische Fähigkeiten auch jenseits der eigenen Kernanliegen aktiv einzusetzen. Damit auch die eigenen Fähigkeiten und Kenntnisse ständig zu erweitern und letztlich diese wieder in die eigenen ästhetischen Auseinandersetzungen einzuspeisen.

Wir betreiben das Tonaufnahmestudio grundsätzlich für die gesamte Hochschule. Die Arbeit im Tonstudio ist somit auch integraler Bestandteil der Jazz-Studiengänge und bei den Studierenden aus den Instrumentalklassen ist die Möglichkeit, ihr Abschlußprojekt als Tonträger zu realisieren, ebenfalls curricular verankert. Schauspiel- und Musicalstudierende können ihre Sprach- und Gesangsaufnahmen bei uns machen, wir erstellen Videos für Probespiele und Wettbewerbe der Instrumentalstudierenden, Komponisten können ihre Instrumentalstücke aufnehmen und Studierende aller Sparten mit intermedialen künstlerischen Projekten werden bei uns auch in den Bildmedien betreut.

Wir organisieren und führen das (coronabedingt notwendig gewordene) Streaming der Hochschulveranstaltungen professionell und auf sendefähigem Niveau durch und unterstützen auch die Philharmonie Essen bei diesem Thema.

Unser Lehrangebot ist immer und grundsätzlich frei für alle Studiengänge, Nicht-Komponisten mit Interesse an elektronischer Musik oder Medienkunst sind uns immer herzlich willkommen.

Wir haben bei der Reform der Studiengänge dafür gesorgt, dass es keine getrennten, an einzelne Hauptfachlehrer gebundene Kompositionsklassen mehr gibt, sondern nur noch eine „integrative Komposition", in der Studierende instrumentale, elektronische, popularmusikalische oder visuelle Komposition bei individueller Schwerpunktsetzung gemeinsam studieren können und sich dabei trotz Hauptfachlehrer als Teil der gesamten Kompositionsabteilung verstehen können.

Die Professorin für Neue Musik ist Mitglied des ICEM, ebenso wie der Professor für Interface Design des Fachbereichs IV. So ist das ICEM quasi das Bindeglied zwischen Komposition, Instrumentalausbildung in Neuer Musik, Live Elektronik und visuellen Medien und sorgt für eine ausgesprochen problemarme und fruchtbare Zusammenarbeit.

Wir arbeiten mit dem Fachbereich Gestaltung (FB IV) in gemeinsamen Lehrveranstaltungen an hybriden, technologiebasierten Projekten, die gestalterische und kompositorische Elemente vereinen, bei denen die Studierenden die Sichtweise der jeweils anderen Disziplin kennen und verstehen lernen.

Gemeinsam mit den Studiengängen der Fotografie arbeiten wir an Projekten, die zeitbasierte und nicht-zeitbasierte Künste zusammenbringen

Gemeinsam mit der Tanzabteilung oder dem Physical Theatre suchen und finden wir immer wieder neue Verbindungen zwischen Performance und elektronischen Klängen und Bildern.

Wir betreiben einen gemeinsamen Studiengang „Master of Professional Media Creation" mit der School of Audio Engineering (SAE) in Bochum, in dem Studierende aus oft eher technisch orientierten Ausbildungen (wie etwa Toningenieur) sich mit einem eigenen künstlerischen Projekt ausprobieren können.

Studierende im Studiengang Sounddesign der FH DORTMUND nehmen an unseren Lehrveranstaltungen teil. Dafür können wir unseren Studierenden Teile des Lehrangebots in diesem Studiengang als Wahlpflichtfächer anbieten. Herzstück dieser Kooperation ist ein gemeinsames Modul „AudioVision", in dem Sounddesign- und Kompositionsstudierende gemeinsam an einem großen, abendfüllenden Projekt arbeiten. In den letzten Jahren konnten wir dafür das Planetarium Bochum mit seinem 64-kanaligen Soundsystem und seinen Möglichkeiten zur FullDome Projektion als dritten Partner gewinnen.

Seit nunmehr elf Jahren sind wir Teil des Planungsteams des Festivals NOW! der Philharmonie Essen, bei dem wir regelmäßig dafür sorgen, dass auch die elektronische Musik und Medienkunst in diesem Festival für zeitgenössische Musik einen angemessenen Platz hat.

Damit wir das alles machen können, braucht es am ICEM Menschen, die dieses „über den Tellerrand hinausschauen" als Qualität des ICEM verstehen, und auch genau so wollen. Die bei eigener ästhetischer Klarheit offen bleiben für die Ideen, Methoden und Desiderate anderer und diesen mit Respekt und Neugier gegenüber treten.

Ich bin sehr froh, das es am ICEM ein Team von solchen Menschen gibt, und hoffe sehr, dass wir den Menschen, die bei uns etwas lernen möchten, neben dem Kompositorischen, Technischen, Wissenschaftlichen und Ästhetischen auch etwas von diesem „Spirit" mitgeben können.

Denn "music is people", wie DIRK REITH es gerne ausdrückt.[3] — *THOMAS NEUHAUS, PROFESSOR FÜR MUSIKINFORMATIK, LEITER DES ICEM*

1 Das sollte man vielleicht auch. Es geschieht in der historischen Skizze von Dr. Heinz-Josef Florian, gleich nach dieser Introduktion

2 Es kann mittlerweile für so unterschiedliche Dinge wie traditionelle Fixed Media Produktionen genauso genutzt werden wie für die Entwicklung Live-elektronischer Konzepte mit Tanz und / oder Musikerensembles. Man kann hier an der Verräumlichung seiner Stücke arbeiten, und dabei unterschiedliche Spatialisierungstechnologien ausprobieren.

3 Die Originalquelle dieses Zitates ist natürlich nicht mehr rekonstruierbar.

Introduction

"music is people"

Fifty years of electronic music and audiovisuals at FOLKWANG – forty of those years with DIRK REITH as director, thirty as the interdisciplinary "Institute for Computer Music and Electronic Media" – is no small amount of time.

There are so many anecdotes to relate about these years, many having to do with how little we were taken seriously in the programme's early days (the many "electrician" jokes made at our expense come to mind).

Much could be said about the many graduates, the careers they've had, and where they are today – whether at universities or other institutions, with theatre companies or in the independent scene, in the sciences, and sometimes in professions that have little to do with composition, like the postal service (I look forward to seeing some of them at our small celebrations.)

One could also give an overview of the history thus far:[1] how the Electronic Studio came about; how the SynLab was designed and built in the 70s; how the institute was founded, and how and why one studio suddenly turned into three; how the AV Studio, the Project Studio, and the Recording Studio were added; how the Synlab received its own analogue studio, and how the old Studio 1 became multifunctional.[2]

Each of these milestones was a mixture of good luck, the ability of individuals (especially that of DIRK REITH) to recognise and take advantage of this good luck, and all the hard work that made such "good luck" possible in the first place.

But while very informative, these anecdotes may well say too little about what, in my opinion, has been the connective tissue that has held everything together over all these years.

Much of this hard work was born of the desire at the ICEM and its predecessor institutions to not remain ensconced in the niche of electronic music, but instead to seek collaboration with other departments at the university, with other artists, and with other cultural and technological partners in the Ruhr region and beyond.

Initially, there were also strategic reasons for this approach. Electronic music was a niche within the niche of contemporary music, and significant investments in technology had to be constantly justified in an environment that was often quite conservative at the time. Having partners inside and outside the university helped.

But this strategic necessity quickly became a virtue that shaped and continues to shape the way people at the ICEM and its predecessor institutions understand their work.

As HANNS EISLER put it: "Someone who only knows about music, understands nothing of it, either". This could certainly

be said, and is perhaps particularly true, of electronic music and media art.

For an institution like the ICEM, this means bringing to bear technical and human resources, and above all artistic and pedagogical skills, even when it requires people to step out of their own area of expertise, with the aim of expanding their skills and knowledge and ultimately feeding them back into their own aesthetic considerations.

Our work at the recording studio, which is available to the entire university, thus forms an integral part of a wide array of curricula. The studio plays an important role in the jazz degree programmes, while students from the instrumental classes have the opportunity to realise their final project as a recording. Composers can record their instrumental pieces, and drama and musical theatre students can come to the studio to record themselves speaking or singing. We produce videos for instrumental students' auditions and competitions, and support students of all disciplines with intermedia artistic projects.

We organise and carry out live streaming (which became so essential during the pandemic) of university events in a professional manner that is up to modern broadcasting standards, and also provide support in this area to the ESSEN PHILHARMONIC.

Our courses are essentially open to students from all degree programmes: non-composers with an interest in electronic music or media art are always welcome.

When the degree programmes were reformed, we made sure that the system of separate composition classes tied to individual teachers within a student's major was replaced by "integrative composition", in which students can study instrumental, electronic, popular music or visual composition together, and thus see themselves as part of the entire composition department, regardless of their individual focus.

Both the professor for contemporary music and the professor for interface design in faculty IV are members of the ICEM. The ICEM thus functions as a link between composition, instrumental training in contemporary music, live electronics, and visual media, and as such ensures smooth and fruitful interdisciplinary collaboration.

We collaborate with the Design Faculty (IV) in joint courses on hybrid, technology-based projects that combine design and compositional elements, in which students get to know and understand the perspective of the other discipline.

We collaborate with the photography degree programmes on projects that bring together time-based and non-time-based arts.

In our work with the dance and physical theatre departments, we constantly seek and find new connections between performance and electronic sounds and images.

We run a joint degree programme with the SCHOOL OF AUDIO ENGINEERING (SAE) in Bochum called "Master of Professional Media Creation", in which students from often more technically oriented training programmes (sound engineers, for example) can try their hand at their own artistic projects.

Students of sound design at DORTMUND UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES AND ARTS take part in our courses and in return, our students are able to take classes within that degree programme as electives. This cooperation is centred on a joint module called "AudioVision", in which sound design and composition students work together on a large, full-length project. In recent years, we were able to secure the BOCHUM PLANETARIUM, with its 64-channel sound system and full-

dome projection capabilities, as a third partner in this endeavour.

For the last eleven years, we have been part of the planning team of the ESSEN PHILHARMONIC'S NOW! festival for contemporary music, where we see to it that electronic music and media art regularly have their deserved seat at the table.

In order to achieve all of this, we need people at the ICEM who understand that thinking outside the box is central to the Institute, and who seek to do exactly that – people who remain open to the ideas, methods, and desiderata of others and approach them with respect and curiosity, all while retaining their own sense of aesthetic clarity.

I am very happy to say that we have a team of such people at the ICEM and I hope that, in addition to the compositional, technical, scientific, and aesthetic aspects of our work, we can pass some of this spirit along to those who come to study with us.

After all, as DIRK REITH always likes to say, "music is people".[3] — THOMAS NEUHAUS, PROFESSOR OF MUSIC INFORMATICS, HEAD OF ICEM

---

1. *And DR. HEINZ-JOSEF FLORIAN has done exactly that. See his historical sketch below.*

2. *It can now be used for a diverse array of functions including traditional fixed media productions, developing live electronic concepts with dance and/or music ensembles, and working with various spatialisation technologies.*

3. *The origin of this quotation has, of course, been lost to time.*

History

Historische Skizze

KARLHEINZ STOCKHAUSENS legendäre Musik „Gesang der Jünglinge" ist gerade einmal 15 Jahre alt, als sechs experimentierfreudige Männer an der FOLKWANG-HOCHSCHULE live-elektronische Arbeiten zum Erklingen bringen: ALFRED ALINGS, GÜNTHER BECKER, FERDI BRENDGEN, MIRKO DORNER, PIERRE W. FEIT und DIRK REITH. Letzterer, mittlerweile Professor für Komposition, wird später Leiter des 1990 gegründeten fächerübergreifenden Instituts ICEM (Institut für Computermusik und Elektronische Medien). Doch der Reihe nach: Was geschah in den letzten 50 Jahren? Ein kleiner Streifzug entlang der Jahrzehnte mag das beleuchten.

Anfang der 70er wurde tief unten im Keller des Gebäudes Wesselswerth das Studio für live-elektronische Musik aus der Taufe gehoben. Drei Anlagen der Berliner Firma HOFSCHNEIDER, speziell konzipiert für die Verfremdung von Instrumentalklängen, bildeten den Grundstock. Die Musik entstand unmittelbar auf der Bühne. Die gesamte Steuerung der analogen Klangerzeugung zum Beispiel durch Sinusgeneratoren oder gefiltertes Rauschen erfolgte durch die Interpreten in Echtzeit, im Gegensatz etwa zur Tonbandmusik des oben genannten „Gesangs der Jünglinge" und vieler anderer Kompositionen. Doch auch hochwertige Studio-Tonbandmaschi-

nen gehörten zum Inventar. Schon bald erfolgte ein Umzug des Studios aus dem Keller in den himmelsnahen Gefängnisturm des preußischen Abteianbaus. Die HOFSCHNEIDER-Anlagen erlebten eine stetige Erweiterung. Deren Module wurden so gestaltet, dass sie miteinander kombinierbar sind und auf gemeinsame Weise gesteuert werden können. Dadurch entstand ein mächtiger analoger und vor allem modularer Synthesizer, der Synlab. Diese einzigartige, aus mehreren übermannshohen Schränken bestehende Modulsammlung wird selbst heute noch in konzertantem Rahmen eingesetzt.

Die 80er Jahre waren die Zeit der hybriden Klangsynthese. Die Klangsteuerung des Synlab konnte nun nicht nur manuell, sondern auch digital durch Computer erfolgen. Zunächst wurde dazu der Mini-Computer Tektronix 4051 eingesetzt, später auch der bekannte Home-Computer Apple II Plus. Dem Folkwang-Gedanken folgend, der ja neben Musik, Theater, Tanz und Gestaltung auch die Wissenschaft umfasst, wurde die Essener Firma MICRO CONTROL hinzugezogen. Deren Rechner APS 64/40 ergänzte die digitale Ausstattung. Es entstand eine rege Zusammenarbeit in der Entwicklung von Hard- und Software für diese Systeme. Zu nennen ist hier insbesondere das AUDIAC-Projekt zur computergestützten Komposition und Klangsynthese.

Über technische Details lässt sich trefflich berichten, doch damit wird man der Bedeutung des Studios und des späteren ICEM längst nicht gerecht. Vor allem der offene Umgang mit allen Menschen im Umfeld des Studios und die Unvoreingenommenheit gegenüber neuer Ideen zeichnet das Elektronische Studio unter der Leitung von PROF. DIRK REITH bis heute aus. So kam auch der Autor der vorliegenden Zeilen in Kontakt zu dieser musikalisch hoch vitalen Stätte: Als nicht studierter Musiker mit dem Status eines Liebhabers wurde ich dennoch ein Teil der Gemeinschaft. Ich hatte nicht nur das Vergnügen, einige Semester als Gasthörer an einigen Veranstaltungen teilzunehmen, sondern konnte auch als Gastdozent über so entlegene Themen wie Stochastik in der Musik und anderes referieren. Besonders in Erinnerung geblieben sind mir dabei die wöchentlichen Vorträge unter dem Titel Tapesession, gehalten in der Regel von Studenten, aber für jedermann auch außerhalb der Hochschule zugänglich. Regelmäßig diskutierten dabei Kompositionsstudenten ihre eigenen aktuellen Werke – und dies auch noch öffentlich! Derartige Werkstattberichte liefern unschätzbare Einblicke in die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Komposition elektronischer Musik. Die Herausbildung einer speziellen Schule oder die Fokussierung auf

bestimmte Kompositionstechniken sind nicht Ziel des Unterrichts. Stattdessen wird jeder entsprechend seinen Neigungen gefördert. Die Tapesessions in etwas anderer Form haben bis heute überlebt und sind immer noch fester Bestandteil des Lehrplans.

Die 90er Jahre begannen mit einer einschneidenden Veränderung: Das ICEM als fachübergreifendes Institut wurde gegründet. Das Studio wanderte vom Turm in einen aufwendig umgebauten Teil der ehemaligen Abtei, der auch die NEUE AULA beherbergt. Nahezu zeitgleich startete das erste mehrtägige Festival EX MACHINA, von dem es in den 90ern insgesamt drei Ausgaben gab. Neben zahlreichen Aufführungen wie Terminus von G.M. KOENIG (Tonband) oder Kontakte von K. STOCKHAUSEN (Klavier, Schlagzeug und elektronische Klänge) gab es Workshops zu ästhetischen, kompositorischen, aber auch technischen Themen. CHRIS CHAFE etwa berichtete von seinem innovativen computergestützten Cellobogen. Die digitale Klangerzeugung hielt vehement Einzug. Musikinformatik etablierte sich als eigenes Fach, betreut von THOMAS NEUHAUS, dem dafür seit 2004 eine eigene Professur eingerichtet ist. Tonbandgeräte wurden durch leistungsfähige SiliconGraphics-Rechner ersetzt. Auch die Terminologie wandelte sich: Der Begriff der elektronischen Musik wurde immer häufiger, wie heute üblich, ausschließlich mit Club- und Technomusik in Verbindung gebracht. Die Bezeichnung elektroakustische Musik setzte sich immer mehr durch und beugte derartigen Verwechselungen vor. Tonbandgeräte traten zugunsten der CD in den Hintergrund. Heute heißt Tonbandmusik fixed media und umfasst neben der reinen Lautsprechermusik auch Produktionen mit Videoprojektion, visual music genannt. Folgerichtig begann man in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts mit dem Aufbau eines audiovisuellen Studios unter der Leitung von DIETRICH HAHNE, seit 2004 Professor für Komposition und Visualisierung. Heute ist dieses Studio bereit für alle zeitgemäßen Anforderungen wie immersive Audio- und Videotechniken, virtual reality und mehr.

Neben dem mit modernsten Mitteln ausgestatteten AV-Medienstudio für multimediale Produktionen jeglicher Art brachten die 2000er noch weitere Neuigkeiten hervor: einmal das Projektstudio zur Realisierung kleiner bis mittlerer Produktionen. Dann das Tonaufnahmestudio, das für Studiopraxis für Performing Artists, Hörspielproduktionen, Einführung in die Tonstudiotechnik und darüber hinaus für alle Arten von Studioarbeit an der Hochschule gerüstet ist. Schließlich wurde die Lehre der Komposition grundlegend erneuert: es entstand der einzigartige Studiengang

Integrative Komposition mit Bachelor- oder Masterabschluss. Jeder Kompositionsstudent trifft dabei auf vier künstlerische Fächer: Instrumentalkomposition, elektronische Komposition, Komposition und Visualisierung sowie Pop-Komposition (mit einer vorgesehenen Erweiterung zur Jazzkomposition). Eines davon wird als Studienschwerpunkt gewählt, jedoch müssen auch alle anderen Fächer erfolgreich absolviert werden. Auf diese Weise wird eine breit gefächerte Qualifikation für alle Studierenden gewährleistet. Die Einbindung des ICEM ins Umfeld der gesamten Hochschule mit ihren Studiengängen aus Musik, Theater und Tanz ermöglicht den Studierenden eine umfassende Ausbildung mit mannigfaltigen Möglichkeiten in interdisziplinären Projekten mit professionellem, ästhetisch reflektiertem Einsatz elektronischer Medien. Wie könnte die alle Künste umfassende Folkwang-Idee besser realisiert sein? Darüber hinaus wird in Zusammenarbeit mit dem SAE INSTITUTE BOCHUM (School of Audio Engineering) der Studiengang MASTER OF PROFESSIONAL MEDIA CREATION angeboten. Darin soll ein künstlerisches Projekt aus den Bereichen Musik, Film, Video-, Installations- und Medienkunst, Sound-Art, Bildende Kunst, Fotografie und Game-Art mit professionellen Methoden verwirklicht und an die Öffentlichkeit gebracht werden.

2011 schließlich übergab der „Mann der ersten Stunde" PROF. DIRK REITH die Leitung des ICEM an PROF. THOMAS NEUHAUS. Reiths Lehrstuhl wird seit 2017 von PROF. DR. MICHAEL EDWARDS gehalten, der durch seine künstlerische Arbeit im Bereich instrumentaler, elektroakustischer und algorithmischer, also durch Software generierter, Komposition die Tradition des ICEM kompetent und öffentlichkeitswirksam fortführt.

Kunst bedarf des Publikums. Wie sieht es damit am ICEM aus? Befinden sich Lehrer und Studierende in einem Elfenbeinturm? Keineswegs! Bei zahlreichen Veranstaltungen und Festivals mischt das ICEM mit und sorgt dadurch für einen praxisorientierten und lebendigen Austausch mit der Welt der Künste. Neben vielen anderen Aktivitäten (Folkwang medial, Festival November Music, Festival Ex Machina) beteiligt sich das Institut seit über 10 Jahren am jährlich in Essen stattfindenden NOW!-FESTIVAL mit elektronischen und medialen Arbeiten. Ferner ist es für die musikalische Konzeption und Realisierung der PARKSOUNDS verantwortlich, die in Zusammenarbeit mit der Philharmonie Essen eine Woche lang die Bevölkerung zu entspannter Freiluftmusik in den Essener Stadtgarten einladen. Auch die „Extraschicht" des Ruhrgebietes wird regelmäßig durch Beiträge bereichert. Somit erweist sich das ICEM nicht nur als zukunftsweisender Ort der akademischen Ausbildung,

sondern bereichert darüber hinaus die Kulturlandschaft der gesamten Region.

Ich denke, dieser kleine Rückblick auf die vergangenen 50 Jahre führt uns zu folgender Gewissheit: Im Hinblick auf elektronische Musik und visuelle Medien ist die Folkwang-Idee auch für die nächsten 50 Jahre in guten Händen. — *DR. HEINZ-JOSEF FLORIAN*

History

Historical Sketch

KARLHEINZ STOCKHAUSEN'S legendary electronic music work "Gesang der Jünglinge" (Song of the Youths) was just 15 years old when six men with a penchant for experimentation first brought the sound of live electronic music to FOLKWANG UNIVERSITY. Their names were ALFRED ALINGS, GÜNTHER BECKER, FERDI BRENDGEN, MIRKO DORNER, PIERRE W. FEIT and DIRK REITH, the latter of whom would go on to become professor of composition at FOLKWANG and later artistic director of the interdisciplinary Institute for Computer Music and Electronic Media (ICEM), founded in 1990. But first things first: what exactly occurred over the last 50 years? A brief journey through the decades may shed some light.

The Studio for Live Electronic Music was born in the early 70s, deep in the recesses of the Wesselswerth building. It initially consisted of three systems made by the Berlin-based HOFSCHNEIDER company, which were specially designed for the electronic 'processing' of instrumental sounds. In contrast to the tape music techniques used in "Gesang der Jünglinge" and many other compositions of the time, music at the Studio was created live, with performers using sine wave generators, filtered noise and other

modules to generate analogue electronic sounds in real time. High-quality studio tape recorders, however, also belonged to the Studio's inventory. Soon after its founding, the Studio moved out of the basement depths and into the heights of the former prison tower of the Prussian abbey building. The HOFSCHNEIDER systems were continuously expanded upon with modules designed to be combined with one another and controlled as a group. The result was the Synlab, a powerful analogue and, most significantly, modular synthesizer. This unique collection of modules, housed in several cabinets over 6-foot-tall, is still used in concert settings today.

The 1980s ushered in an era of hybrid sound synthesis. The sound production of the Synlab could now be controlled digitally as well as manually. The Tektronix 4051 microcomputer was initially used for this purpose, followed later by the well-known Apple II Plus home computer. In keeping with Folkwang's integrative approach to education, which encompasses science in addition to music, theatre, dance and design, a collaboration was initiated with the Essen-based company MICRO CONTROL. Their APS 64/40 computer complemented the digital equipment and a lively cooperation arose in the development of hardware and software for these systems. The AUDIAC project for computer-aided composition and sound synthesis is particularly worthy of mention.

But while much could be written about the technical details, this alone would hardly do justice to the significance of the Electronic Studio and its successor, ICEM. Under the direction of PROF. DIRK REITH, the Studio continued to be characterised above all by receptivity to both new ideas and to new people. This is how the author of these lines came to know this unique musical hub: as an untrained musician and mere enthusiast, I was nonetheless welcomed into the community. I not only had the pleasure of attending some classes as a guest student for a few semesters but also was able to speak as a guest lecturer on such off-beat topics as stochastics in music. I particularly remember the "tape sessions", a series of weekly lectures usually held by students but open to anyone outside the university. Composition students would regularly discuss their works in progress – and in public no less! Such discussions provide invaluable insight into the different approaches to composing electronic music. The goal of this type of education is not to elaborate a particular school of thought or focus on specific compositional techniques but instead to encourage everyone based on their own inclinations.

The tape sessions have survived to this day in a slightly different form and continue to make up an integral part of the curriculum.

The 1990s began with a radical change: the interdisciplinary Institute for Computer Music and Electronic Media (ICEM) was founded. The Studio moved from the tower to an extensively remodelled part of the former abbey that also houses the NEUE AULA. Around the same time, the first multi-day EX MACHINA festival took place, which was held a total of three times during the 90s. In addition to numerous performances, including Terminus by GOTTFRIED MICHAEL KOENIG (tape) and Kontakte by KARLHEINZ STOCKHAUSEN (piano, percussion, electronic sounds), the festival featured workshops on aesthetic, compositional and technical subjects. CHRIS CHAFE, for example, gave a presentation on his computer-assisted cello bow. Digital sound generation arrived with a bang. Music informatics was established as a subject in its own right under the direction of THOMAS NEUHAUS, for whom a professorship in that field was created in 2004. Tape machines were replaced by powerful Silicon Graphics computers. The terminology also changed: the term electronic music became increasingly associated exclusively with club and techno music, as is common today, while the term electroacoustic music gained increasing acceptance as a means of making that necessary distinction. Tape recorders took a back seat to the CD. Tape music is now referred to as fixed media and includes not only purely auditory music but also so-called visual music. In the second half of the decade, construction began on an audiovisual studio under the direction of DIETRICH HAHNE, professor of composition and visualisation since 2004. Today, this studio is equipped for all contemporary requirements including immersive audio and video techniques, virtual reality, and more.

In addition to the state-of-the-art AV media studio for multimedia productions of all kinds, the 2000s saw a number of additional innovations. First among them was the project studio for small to medium-sized productions. This was followed by the sound recording studio, equipped for studio practice for performing artists, radio productions, introduction to sound studio technology and all kinds of studio work at the university. Finally, composition instruction at the university was fundamentally reshaped with the creation of a unique course of study called Integrative Composition, which includes both a Bachelor's and a Master's degree. Students in the programme encounter

four artistic disciplines: instrumental composition, electronic composition, composition and visualisation, and pop composition (with a planned addition of jazz composition). Students choose one of these subjects as a major but must successfully complete all four, ensuring that they receive a broad set of skills and experience. ICEM's integration into the larger university ecosystem, with its degree programmes in music, theatre, and dance, enables students to receive a comprehensive education with wide-ranging opportunities for participation in interdisciplinary projects entailing the professional, aesthetically reflected use of electronic media. What could better exemplify Folkwang's philosophy of interdisciplinary cooperation between artistic disciplines? In addition, Folkwang offers the MASTER OF PROFESSIONAL MEDIA CREATION study course in cooperation with the SAE INSTITUTE BOCHUM (School of Audio Engineering), in which an artistic project in the areas of music, film, video, installation and media art, sound art, visual art, photography, and game art is realised with the use of professional methods and brought to the public's attention.

After years spent at the helm of the ICEM, the "man of the first hour" PROF. DIRK REITH handed over direction of the Institute to PROF. THOMAS NEUHAUS in 2011. Since 2017, REITH's chair has been held by PROF. DR. MICHAEL EDWARDS, who competently carries on the ICEM tradition, finding new public appeal through his artistic work in the field of instrumental, electroacoustic and algorithmic, i.e. software-generated, composition.

Art needs an audience. For those who may wonder whether the ICEM has become something of an ivory tower for its teachers and students, rest assured: nothing could be further from the truth! ICEM's participation in numerous events and festivals ensures a dynamic and practice-oriented exchange with the art world. In addition to many other activities (Folkwang medial, November Music, Ex Machina), the Institute has contributed electronic and media works to the annual NOW! FESTIVAL in Essen for over 10 years, and regularly contributes to the Ruhr-wide "ExtraSchicht" festival. It is also responsible for the musical conception and realisation of PARK SOUNDS, a collaboration with the Essen Philharmonic, a week of relaxing open-air music in the Essen Stadtgarten that is open to the public. The ICEM has thus not only proven to be a forward-looking site of academic education but also enriches the cultural landscape of the entire region.

After this brief review of the last 50 years, one thing becomes abundantly clear: when it comes to electronic music and visual media, the "Folkwang idea" is in good hands for the next 50 years! — DR. HEINZ-JOSEF FLORIAN

Thank you

„Zukunfts-offen"

LIEBER DIRK, 1971—2021: 50 Jahre! Eine lange Zeit! – Als junger Komponist hast Du – zusammen mit anderen – an FOLKWANG begonnen, Kunst „mit Strom" zu machen, wie unser Rektor ANDREAS JACOB es treffend formuliert. Dir ging (und geht) es dabei nicht nur um die Möglichkeit, Musik und Kunst mit zeitgenössischen, avancierten Mitteln zu komponieren, sondern immer auch darum, gemachte Erfahrungen weiter zu reichen an die nächste Generation. Das funktioniert allerdings nur, wenn die neuen Generationen auch Zugang erhalten zu den in ihrer Zeit aktuellen, zukunftsorientierten Medien und Verfahrenstechniken. Also zu Räumen, in denen diese Technologien zur künstlerischen Erprobung zur Verfügung stehen. In den vergangenen 50 Jahren ist daher nicht nur sehr viel Energie nötig gewesen, um neue Klänge zu erdenken, neue Aufführungsformen zu praktizieren, neue Werke entstehen zu lassen, – und das alles immer wieder neu zu reflektieren und kritisch zu hinterfragen –, sondern eben auch Überzeugungsarbeit und Ausdauer, um aus einer Idee – MICHAEL nennt das oben ein „theoretisches Versprechen" – Wirklichkeit werden zu lassen: eine konkrete Wirklichkeit wohlgemerkt, die sich real manifestiert in konkreten Studioräumen mit konkreten Arbeitsplätzen, konkreter Hard- und Software, konkreten Möglichkeiten, sich mit dem künstlerischen „Material" auseinanderzusetzen, – konkret gewordene Energie mithin, um Neues zu erfinden! Dazu ist nicht nur künstlerischer Sachverstand nötig, sondern eben auch ein gerüttelt Maß an kulturpolitischer Hartnäckigkeit. Davon besitzt Du reichlich, wie wir alle wissen! Der lange Gang durch die (Hochschul)Instanzen, so mühsam er mitunter war, hat am Ende denen Recht gegeben, die das Komponieren mit zeitgenössischen Medien nicht irgendwo verorten, sondern ganz real und konkret an einer Kunst- und Musikhochschule wie der unseren. Wenn nicht hier, wo sonst wäre ihr Humanpotential, ihre Aufklärungsmacht, ihre Fähigkeit, Gegenwart kritisch zu hinterfragen, besser aufgehoben als an FOLKWANG. Bei alledem war das Team, das mit Dir die Idee einer anderen Musik/einer anderen Kunst teilte, wesentlich. Immer gab es Gleichgesinnte, Seelenverwandte, die eine ähnliche Idee von Kunst und Musik hatten wie Du und sie mit Dir diskutierten. Daran hat sich bis heute nichts geändert. – Herzlichen Dank**, lieber DIRK, für Deinen langen Atem und die Tatsache, dass Deine Ideen von damals sich als überaus zählebig und zukunftsoffen erwiesen haben. Bis in die Gegenwart. — *DIETRICH HAHNE, PROFESSOR FÜR KOMPOSITION UND VISUALISIERUNG*

** Den Dank hier spreche ich selbstverständlich stellvertretend aus für (prinzipiell) alle Deine Weggefährten, von denen sicherlich RALF GALBERG der Dienstälteste sein dürfte, auch wenn ich jetzt nicht jeden von ihnen einzeln gefragt habe.

Thank you „Zukunfts-offen"

DEAR DIRK, *1971—2021: 50 years! That's a long time! When you and your companions at FOLKWANG first set out to make art "with electricity", as our president ANDREAS JACOB so aptly puts it, you were (and remain) interested in more than just making music and art using modern, advanced compositional media, but also in passing your experience on to the next generation. For this to work, however, the next generation would require access to the cutting edge media and technology of its time – access, in other words, to spaces, in which these technologies are made available for the purpose of artistic exploration. A considerable amount of energy went into this work over the last 50 years, not only into thinking up new sounds, practicing new forms of performance, and creating new works of art (all while continuously reflecting on and critically questioning these practices), but also into the persuasive efforts and persistence required to invent something new, to turn an idea (what MICHAEL refers to above as a "theoretical promise") into a concrete reality: real studio spaces with real workstations, real hardware and software, real possibilities for approaching artistic "material". This necessitated both artistic expertise as well as a hefty dose of cultural-political tenacity – of which, as we all know, you are in no short supply! Our long push through the various bodies of the university, as arduous as it was at times, ultimately vindicated those of us who see the very real and concrete place of composition with contemporary media precisely at an academy of art and music such as our own. Where else would its human potential, its power to enlighten, and its ability to critically question the present be in better hands than at FOLKWANG? The role that your team has played in all of this, those like-minded individuals and kindred spirits who shared and discussed with you the idea of a different type of music and a different type of art, has been and continues to be vital. Many thanks**, dear DIRK, for your persistence and for your vision: the ideas you had back then remain as relevant and forward-looking today as they ever were.* — DIETRICH HAHNE, PROFESSOR OF COMPOSITION AND VISUALIZATION

** *I am expressing my thanks on behalf of all of your companions in electronic music and audiovisual media at Folkwang, RALF GALBERG undoubtedly being the most senior among them, even though I have not asked each one of them individually.*

Bild: Vanessa Arndt

Timetable

11.11.2021

Thursday

Foyer Neue Aula

Installation
14 — 15:00
17 — 19:30

Thiemo Froemberg, Claudius Lazzeroni, Steffen Mueller
Virtuelle Klangformen/2021

Neue Aula

Concert I — Synlab
13:00

Dirk Reith
NESTED LOOPS V
4Ch-Tape (07:10, 1980, 2007)

Claudius Brüse
KAPITEL 80
4Ch-Tape (16:00, 1987)

Jörg Lensing
DES KÖNIGS NEUES KLEID
Studie über eine Partitur von Gottfried Michael König
(stereo, 10:00, 1984)

Nicolas Jemming
ANGELIQUE,
MAIS SANS DIEU
4Ch-Tape (14:00, 1986)

Achim Bornhöft
ARTIFICIAL CLICHÉS
4Ch-Tape (07:00, 1991)

Kees Tazelaar
GEOGLYPHS
Geoglyphs (1999/2006),
Fields 1 and 6 (6:34 + 4:44),
8 Channels

Kammermusiksaal

Discussion
I — IV

10.00 Dirk Reith
What is the relationship of electronic music today to that of the 1950/60s avant-garde, and specifically, which predictions from that time came true, and which didn't?

11.00 Hans Tutschku
How should we teach electronic music, or in particular how should we reflect the inherent relationship between aesthetics and technology in our lessons and curricula?

15.00 Florian Zwißler
The eternal work of art: how much future does electronic music need and should we worry about technology obsolescence?

16.00 Kees Tazelaar
Does electronic music still exist or has it been subsumed into other genres?

Neue Aula

Concert II — Video | De L'autre Côté 19:30

Misagh Azimi
PANIC DRIVEN DIARIES
3Ch-Video (05:26, 2016)

Tristan Berger
RECOGNIZER
3Ch-Video (sw, 06:07, 2015)

Dietrich Hahne
LA DÉFENSE
DE LA PEINE (UA)
11Ch-Video (für AG+PL,
col-sw, 21:28, 2017)

PAUSE

Dirk Reith
VARIATIONEN ÜBER DIE
KESSELHAUSSUITE (UA)
Video (10:50, 2021)

Philipp Ludwig Stangl
QUAD
für Video, Ensemble und
Soundtrack (Videofassung,
10:11, 2017)

Claudia Robles Angel
DE L'AUTRE CÔTÉ (UA)
Multi-Kanal Audiovisuelle
Komposition (3Ch-Video,
4.1Ch-Audio, 15:00, 2021)

12.11.2021

Friday

Foyer Neue Aula

Installation
14 — 15:00
17 — 19:30

Thiemo Froemberg, Claudius Lazzeroni, Steffen Mueller
Virtuelle Klangformen/2021

Neue Aula

Concert III — Cinema for the ears
13:00

dis.playce
(Max Marcoll & Hannes Seidl)
R4
Fixed media (05:02, 2004)

Kerim Karaoglu
WIE ES WIRKLICH WAR
2Ch-Tape (10:32, 2010)

Claudia Robles Angel
GLOCKENWELT
Akusmatische Komposition
(Audio 7.1, 03:00, 2019)

Christiane Strothmann
RICK'S POSAUNE
4-Channel fixed media
(13:24, 2010)

Florian Hartlieb
IM VORDEREN ZIMMER DES HINTEREN RAUMES
Fixed Media, akusmatisch
(4Ch, 12:16, 2008)

Claudia Robles Angel
WANDERING IN MORELIA
Akusmatische Komposition
(Audio 8.0, 11:44, 2019)

Thomas Neuhaus
REVELATIONS AND A TERRACE TALK
4Ch-Tape (12:00, 2010)

Dirk Reith &
Claudius Lazzeroni
SCATTERED VOICES 3.47
Video (03:47, 2019)

Kammermusiksaal

Discussion
V — VIII

10.00 Claudia Robles-Angel
In either their visual or sonic aspect, are loudspeakers disturbing or otherwise distracting, simply a necessary part of the performance, or do they deliver a positive quality of their own in concert situations?

11.00 Dietrich Hahne &
Claudius Lazzeroni
Does (electronic) music need a visual element?

15.00 Maja S. K. Ratkje
How is, why, and should sound art be distinguished from electronic music?

16.00 Ludger Brümmer
What are the related roles of notation and improvisation in electronic music?

Concert IV
—
mit / über Stimme
19:30

Dirk Reith
verSTIMMUNG
für vierkanaliges Tonband
(08:39, 1995)

Stefan Kreitmayer
TONGUES OF BIRE
2Ch-Tape (01:48, 2014)

Roman Pfeifer
STUDIE ZU EINEM LAUTGEDICHT
4-Channel fixed media
(09:00, 2005/2006)

Friedhelm Hartmann (Freed)
PORTRAITS OF A WOMAN II — Sirenes
(2Ch-Tape, 05:38, 1994)
Stimme: Ursula Gsella

Hans Tutschku
REMEMBERING JAPAN — part 1
16 Channel electroacoustic composition (09:48, 2016)
dedicated to Flo Menezes

Michael Edwards
SE TU PORTI IL VINO, IO FACCIO IL PESTO
Multichannel Audio
(3rd order Ambisonics, 06:29, 2020)

PAUSE

Kees Tazelaar
SERENADE
fixed media
(8 Channels, 16:10, 2016—2017)
voice: Siân Wassermann

Ludger Brümmer
FALLING
36-kanalige immersive Komposition
(27:36, 2020)

13.11.2021

Saturday

Foyer Neue Aula

Installation
14 — 15:00
17 — 19:30

Thiemo Froemberg, Claudius Lazzeroni, Steffen Mueller
Virtuelle Klangformen/2021

Neue Aula

Concert V — Elektrisch / Noisy / Clicks / Cuts
13:00

Dirk Reith
PROGRAMM II
für Schlagzeug und Tonband
(15:00, 1977)
Percussion: Erik Rempis

Jan Baumgart
WARP&WOOF
modulated sinewaves
for four speakers
(03:53, 2008)

Luís Antunes Pena
SONOROUS LANDSCAPES 1& 2
4Ch-Tape (12:40, 2005)

Florian Zwissler
DOPPELBRUNN
für Vierkanaltonband
(06:00, 2004/05)

Byung-Moo Lee
SIGMA POINT
for 4 Channels Tape
(13:08, 2004)

Hans Tutschku
SPACES: HIGH PRESSURE (UA)
16 Channel electroacoustic composition (10:55, 2021)

Kammermusiksaal

Discussion
IX — XII

10.00 Roman Pfeifer
Aside from the common formats, which areas of musical performance include electronics in such a way that different, perhaps unexpected modes of working and thinking both merge and emerge in an interdisciplinary context?

11.00 Marta Gentilucci
To what extent does technology influence or even determine the aesthetics of the electronic composer, and vice-versa?

15.00 Thomas Neuhaus
What do computers do best and, analogous to this, what does analogue do better?

16.00 Michael Edwards
Perceptual or Conceptual?
(in Electronic Music)

Concert VI — mit / über Instrumente 19:30

Javier Garavaglia
OVERTURE —
in memoriam T.A.T.
Akusmatisch — 4Ch-Tape
(10:40, 1997)

Hans Tutschku
KLAVIERSAMMLUNG
16-Channel electroacoustic
composition (09:58, 2011)
dedicated to
Christoph von Blumröder

Dirk Reith
NAHE ZU FERN
für acht Lautsprecher
(13:59, 1987)

Marta Gentilucci
EXERCICES DE STRATIGRAPHIE
for Accordion and Electronics
(8Ch, 09:00, 2009—2016)
Accordion: Cong Li

Hannes Seidl
RE:BOUNCE
Fixed media (04:17, 2001)

PAUSE

Maja S. K. Ratkje
SINUS SEDUCTION
(moods two) for Tenor sax,
reverb, quadraphonic
playback (10:00, 1997)
Tenor sax: Rolf-Erik Nystrøm

Sven Ingo Koch
SAXL
2Ch-Tape (10:00, 1999)

Marta Gentilucci
'AS FAR AS THE EYE
CAN SEE'
for Percussion and
Electronics (3Ch, 10:00, 2008)
Percussion: Yixuan Zhou

Maja S. K. Ratkje
ØX
for Alto sax and stereo
playback file (10:00, 2005)
Alto sax: Rolf-Erik Nystrøm
Dedicated to
Rolf-Erik Nystrøm

Bild: Charlotte Wiegand

Programme notes

11.11.2021 — 13.11.2021

Foyer Neue Aula,
14 — 15:00 und
17 — 19:30
virtuelle
klangformen /
2021

the installation is the result of a research. synthetic sounds generate three-dimensional shapes based on their frequencies and modulations. Equipped with VR glasses and motion sensors, you encounter these shapes in virtual space and you are able to interact with them by manipulating the sound. what role does form play in sound? the installation is based on a control system programmed in touchdesigner. the sound was realized live by the synthesizer module polygogo and the effects module mimeophone from make noise and the sensor control realized with the module sink 2.4 from instrument of things. the visualization is implemented with the wireless VR glasses oculus quest 2.

Thiemo Froemberg,
Claudius Lazzeroni,
Steffen Müller
Installation

die installation ist das ergebnis einer untersuchung. synthetische klänge erzeugen auf basis ihrer frequenzen und modulationen dreidimensionale formen. mit vr-brille und bewegungssensoren ausgestattet begegnet man diesen formen im virtuellen raum und kann mit ihnen interagieren, indem man den klang manipuliert. welche rolle spielt jetzt die form für den klang? die installation basiert auf einem in touchdesigner programmierten steuerungssystem. der sound wird live durch das synthesizermodul polygogo und das effektmodul mimeophone von makenoise erzeugt und die sensorsteuerung erfolgt durch das modul sink 2.4 von instrument of things. die visualisierung ist mit der kabellosen vr-brille oculus quest 2 umgesetzt.

Thursday 11.11.2021

Neue Aula, 13:00 Concert I — Synlab

Dirk Reith
NESTED LOOPS V
4Ch-Tape (07:10, 1980, 2007)

Der *nested loops Zyklus* entstand über vier Dekaden. Alle *Nested loops* Stücke wurden basierend auf oder direkt mit dem Programm *Projekt I* von Gottfried Michael Koenig realisiert. *Nested loops I* mit *Projekt I* in der Implementation am EMS Studio in Stockholm. *Projekt I* ist ein Computerprogramm zum Errechnen von musikalischen Strukturen, die im Spannungsfeld zwischen maximal periodisch und maximal aperiodisch definiert werden können. Somit wird *Projekt I* zu einem Strukturgenerator im Kompositionsprozess, in dem der Komponist analytisch auf den Output des Programms reagiert und auf der Analyse basierende neue Rechenprozesse anstößt. In diesem Prozess nimmt dann das Werk langsam Gestalt an. *Nested loops I* ist eine Komposition für Tonband mit vier Kanälen, wie auch *nested loops V*. Der Begriff *nested loops,* also verschlungene Schleifen, ist ein in der Informatik oft genutzter Begriff, hat aber auch in der Musik eine Bedeutung, wenn musikalische Strukturen schleifenartig miteinander verzahnt werden. Darüber hinaus beschreibt er den in Schleifen ablaufenden iterativen Kompositionsprozess. *Nested loops II* ist eine Komposition für Klavier und ferngesteuerte Tonbandmaschinen, *nested loops III* für Schlagzeug, Klavier und Tonbandmaschinen und nested *loops IV* für Schlagzeug und Live Elektronik. *Nested loops V* hat eine Sonderstellung, da es sowohl kompositorische Aspekte von *nested loops I* bis *IV*, als auch klangliche aus den vier vorherigen Stücken aufgreift. *Nested loops V* hat für den gesamten Zyklus eine Art Coda-Funktion und schließt den Zyklus damit ab.

The nested loops cycle was created over four decades. All nested loops pieces were realized on the basis of or directly with the program Projekt I by Gottfried Michael Koenig. Nested loops I with Project I in implementation at the EMS Studio in Stockholm. Project I is a computer program for calculating musical structures that can be defined in the range between maximally periodic and maximally aperiodic. Project I thus becomes a structure generator in the composition process, in which the composer reacts analytically to the output of the program and initiates new computational processes based on the analysis. In this process, the work then slowly takes shape. Nested loops I is a composition for tape with four channels, as is nested loops V. The term nested loops is a term often used in computer science, but it also has meaning in music when musical structures are interlocked in a loop-like fashion. Furthermore, it describes the iterative composition process that takes place in loops. Nested loops II is a composition for piano and remote-controlled tape machines, nested loops III is for percussion, piano and tape

machines, and nested loops IV is for percussion and live electronics. Nested loops V has a special position, as it takes up compositional aspects from nested loops I to IV, as well as sonic aspects from the four previous pieces. Nested loops V has a kind of coda function for the entire cycle and thus concludes the cycle.

Claudius Brüse
KAPITEL 80
4Ch-Tape (16:00, 1987)

Jörg Lensing
DES KÖNIGS NEUES KLEID
Studie über eine Partitur von Gottfried Michael König
(stereo, 10:00, 1984)

Aus der numerischen Partitur von G.M. König wurden Steuerdaten-Sequenzen generiert, die wiederum die Frequenzen, Modulationsfrequenzen und Amplituden in den entsprechenden Modulen des Synlabs steuerten. Meines Wissens war diese Studie der erste Versuch, das analoge Synlab durch einen externen Computer (Apple II mit Roland-Interface) via Daten zu steuern, die seinerzeit mit einem Interface in CV/Gate Steuerdaten für die Steuerung des Synlabs umgewandelt wurden.

Nicolas Jemming
ANGELIQUE, MAIS SANS DIEU
4Ch-Tape (14:00, 1986)

Achim Bornhöft
ARTIFICIAL CLICHÉS
4Ch-Tape (07:00, 1991)

Das Stück „artificial clichés" entstand 1991 in den Studios des Instituts für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) an der Folkwang Hochschule in Essen und wurde mit dem Synlab Analog Synthesizer auf Mehrspurtonbändern realisiert.

Die Einheit von Urheber, Interpret und Zuhörer in unmittelbarer zeitlicher Abfolge macht diese Form elektrischer Komposition zu einem Medium direktester Reflexion musikalischer Vorstellung und Erfahrung, ist also bezüglich der Arbeitsweise der bildenden Kunst durchaus verwandt. Diese Nähe zeigt sich auch in der Möglichkeit, konkrete Zustände nach- und abzubilden. Künstliche Nachbildungen von Naturklängen bilden somit auch die erste Klasse von Klängen innerhalb des Stückes. Die zweite Klangklasse bilden solche, die aufgrund immenser Reproduktion die Klischees des ökonomischen Musikbetriebs repräsentieren. Das Zusammenfallen dieser zwei Klassen läßt ein akustisches Bild entstehen, in dem die dargestellte Natur nicht natürlich genug ist, um als natürlich, andererseits das Künstliche nicht künstlich genug ist, um explizit als Kunstprodukt wahrgenommen zu werden. Es entsteht eine Art künstlicher Natürlichkeit, in der zwar wesentlichste Elemente klanglich manifestiert sind, Details jedoch ausgespart bleiben.

Kees Tazelaar
GEOGLYPHS
Geoglyphs (1999/2006),
Fields 1 and 6 (6:34 + 4:44),
8 Channels

In 1999, I wanted to see to what extent it would be possible to use the technique of so-called tendency masking while making use of analogue equipment. With a tendency mask one controls and varies the upper and lower limits of a random generator's output. It is a technique that is typically found in computer music composition. To be able to apply this technique in the analogue studio, Sonology's technician Jo Scherpenisse designed and built special equipment.

25 different mask shapes were designed that each could occur in 5 different durations. This total of 125 masks was then used to control parameters of the sound synthesis of a first generation of 125 sound groups. These sound groups were transformed further twice, while some of the transformations' parameters were again controlled by the tendency masks.

A score was composed to combine the 375 four-channel sound groups in six sections (Fields 1–6) with a total duration of around 45 minutes. In 1999, only 25 minutes were realised due to technical limitations. In 2006, the full score was finally worked out in an eight-channel version based on the original four-channel production tapes.

*"The idea of the potential form served rather as a scheme for all decisions which had to be made during composition (including realisation). Music is then no longer primarily conceived as a guide for premeditated emotions, but as the density of the possible relationships which first become actuality during production under the influence of chance, and which during performance are presented to the listener as material on which he must test his capability of relating to one another sounds beyond any environmental associations, independent of bodily actions required to produce sounds, to relate them to one another and to articulate these relationships as musical language." **

---

* *GOTTFRIED MICHAEL KOENIG about the electronic compositions Funktionen, "Analytical Descriptions" in Summary Observations on Compositional Theory (Utrecht: Institute of Sonology, 1971, p.67).*

Neue Aula, 19:30 Concert II — Video | De L'autre Côté

Misagh Azimi
PANIC DRIVEN DIARIES
3Ch-Video (05:26, 2016)

Die Grundidee von Panic Driven Diaries war die Verschmelzung von 3D und Realität. Jegliche Interpretation über die Inhalte des Werkes ist von Seiten des Künstlers erlaubt, jedoch nicht erwünscht. Danke an: drei Magnete, eine Kamera, ein Blatt weißes Papier, Ferrofluid, Cinema 4D und Ableton Live.

Tristan Berger
RECOGNIZER
3Ch-Video (sw, 06:07, 2015)

Objekte organischen Ursprungs werden mithilfe von 3D-Scanning-Software digitalisiert und in neue Perspektiven gerückt und skaliert. Eine Rille im Stein wird zum Canyon, Baumwurzeln zu mächtigen Baumstämmen. Das Fehlen jeglicher Farbe ermöglicht Blicke auf geometrische Details und erschafft aus vermeintlich bekannten, jedoch nicht genau erkennbaren Strukturen neue Landschaften und Oberflächen.

Analog dazu verhält sich der Klang, der aus quadrophon aufgenommenen Sounds (abgenommen mit 4 im 10x10cm Quadrat positionierten Mikrofonen) besteht, die quasi digital abgetastet und so auf ein Vielfaches ausgedehnt werden.

Objects of mostly organic origin were digitalized via 3D-scanningsoftware and put into new perspective. The absence of color enables the visibility of geometrical details and creates new landscapes and surfaces out of the seemingly familiar.

Dietrich Hahne
LA DÉFENSE DE LA PEINE (UA)
11Ch-Video (für AG+PL, col-sw, 21:28, 2017)

Seit vielen Jahren interessiert mich nicht nur das ästhetisch variable, komponierbare Verhältnis von BewegtBild (Film/Video) und BewegtKlang (Musik), sondern auch die spannungsreiche Beziehung von Bild und Licht. Damit meine ich die kompositorisch weitreichende Unterscheidung der beiden Lichtformen BILD und NICHTBILD, genauer: die wechselvolle Beziehung von erzählendem (Film, Kino, TV etc) und nichterzählendem Licht (Farbe, Helligkeit etc). Die Grenzen zwischen beiden sind fließend, und je nach Grad ihrer Verdeckung kann NARRATION chiffriert auftreten oder nicht. Wo genau und wie die Grenzen verlaufen, ist abhängig von der Art und Weise, WIE man sich auf die fließenden visuellen Ereignisse einläßt. Und welche Erfahrungen mit ABSTRAKTION man gemacht hat und in dieser mehr als nur das zufällige Spiel von Farbe und Helligkeit wahrzunehmen bereit ist. Ab wann visuelle

ABSTRAKTION in NARRATION übergeht, hat überdies immer mit der FORM ihrer Darstellung zu tun. Da beide (in meinem Fall) mit der Strukturierung von ZEIT verknüpft sind, sind narrative Formen auch in abstrakten Zeitstrukturen erkennbar und umgekehrt. Vor allem dann, wenn die Herkunft der BILDER eine ursprünglich narrative war/ist. Aber auch in Formen, die nicht mit Narration konnotiert sind, wie etwa in der Musik, die bisweilen eine „absolute" genannt wird, sind Verläufe erspürbar, die mehr sein können als „tönend bewegte Formen" (wie Hr. Hanslick das mal nannte). Abstraktes (musikanalog formuliert: „absolutes") Licht ist – je nach epistemologischem Standort – mehr als nur eine visuelle Angelegenheit, die unsere Retina stimuliert. Und umgekehrt sind abstrakte Kategorien wie Farbe, Helligkeit, Kontrast etc. und deren dynamische Wechsel starke Modulatoren jedweder Bild-Narration. Läßt man dies als wahr gelten, kann man von FORMVERLÄUFEN sprechen, die narrativ sind und dann auch abstraktes Material zu modulieren verstehen, das in seiner nichtzeitlichen Darstellung (d.h. als Foto/Still/Dia) abstrakt bliebe. Umgekehrt können narrative Bilder ihrer Narration partiell entledigt werden, so dass die ihr innewohnende abstrakte Konstruktion (Farbe, Helligkeit, Kontrast etc) wahrnehmungsdominant wird. Natürlich ist auch die Vergleichzeitigung beider Satzstrukturen denkbar, mittels derer komplexe Sinn- oder Unsinnsbezüge konstruierbar sind. – In diesem komplizierten Durcheinander von BILD, NICHTBILD, NARRATION, ABSTRAKTION, ZEIT, STRUKTUR, FORM und KLANG sich dauerhaft aufzuhalten ist nicht uninteressant. Vorausgesetzt man verläßt sich dabei nicht nur auf die „formbildenden Tendenzen des Materials", sondern auch auf deren „semantogene", sinnstiftende Kontextmodulationen, sprich: auf eine Fülle nicht zu bändigender Zufälle, die das Stück, resp. dessen Komposition eindrucksvoll antreiben. Dann können durchaus Wahrnehmungsmuster entstehen, die monodisziplinär nicht entstünden. – Was (also) teilt sich beim Hören/Sehen des Stücks mit? Eine inhaltliche Gesamttendenz, eine komplexe Struktur, eine polyphone intermediäre ‚Satztechnik', bestimmte farbliche, klangliche, rhythmische, kompositorische etc. Vorlieben (z.B. das Spiel mit (Raum)Symmetrien), die mit ‚Intensität', ‚Energie', ‚Prozess' umschrieben werden könnten. Das Stück folgt einer Großstruktur, die nicht nur das Verhältnis Bild-Klang, sondern auch die Beziehungen der Bildflächen zueinander definiert ('ScreenVoicing'). – Sehen beruhe auf einem ‚sichtbaren Atem', schrieb Adelard von Bath im 12. Jhd. Er nahm an, wir würden äußeres Licht – Lumen – ‚einatmen' und das Licht der Bedeutung – Lux – ‚ausatmen' ... – Allen naturwissenschaftlich-emanzipatorischen Entzauberungen zum Trotz hat sich, glaube ich, daran wenig geändert.

For many years I have been interested not only in the aesthetically variable, composable relationship between moving image (film/video) and moving sound (music), but also in the tense relationship between image and light. By this I mean the compositionally far-reaching distinction between the two forms of light, PICTURE and NON-PICTURE, more precisely: the changing relationship between narrative (film, cinema, TV etc) and non-narrative light (colour, brightness etc). The boundaries between the two are fluid and, depending on the degree to which they are obscured, NARRATION may or may not appear in cipher. Where exactly and how the boundaries run depends on HOW one engages with the flowing visual events. And what experiences one has had with ABSTRACTION and is prepared to perceive in it more than just the random play of colour and brightness. Moreover, when visual ABSTRACTION turns into NARRATION always has to do with the FORM of its re-

presentation. Since both (in my case) are linked to the structuring of TIME, narrative forms are also recognisable in abstract time structures and vice versa. Especially when the origin of the PICTURES was/is an originally narrative one. But also in forms that are not connoted with narration, such as in music, which is sometimes called an "absolute", progressions can be sensed that can be more than "tonally moving forms" (as Mr. Hanslick once called it). Abstract (formulated in musical analogy: "absolute") light is – depending on one's epistemological position – more than just a visual matter that stimulates our retina. And conversely, abstract categories such as colour, brightness, contrast etc. and their dynamic changes are strong modulators of any image narrative. If one accepts this as true, one can speak of SHAPES that are narrative and then also know how to modulate abstract material that would remain abstract in its non-temporal representation (i.e. as photo/still/slide). Conversely, narrative images can be partially stripped off their narration so that their inherent abstract construction (colour, brightness, contrast etc.) becomes perceptually dominant. Of course, the comparative timing of both sentence structures is also conceivable, by means of which complex references to meaning or nonsense can be constructed. – It is not uninteresting to remain permanently in this complicated confusion of IMAGE, NON IMAGE, NARRATION, ABSTRACTION, TIME, STRUCTURE, FORM and SOUND. Provided that one relies not only on the "formative tendencies of the material" but also on its "semantogenic", meaning-giving context modulations, i.e. on an abundance of uncontrollable coincidences that impressively drive the piece or its composition. Then patterns of perception can emerge that would not be created monodisciplinarily. – What (then) communicates itself when listening to/viewing the piece? An overall tendency in terms of content, a complex structure, a polyphonic intermediary 'movement technique', certain preferences in terms of colour, sound, rhythm, composition, etc. (e.g. playing with (spatial) symmetries), which could be described as 'intensity', 'energy', 'process'. The piece follows a large-scale structure that defines not only the relationship between image and sound, but also the relationships between the image surfaces ('ScreenVoicing'). – Seeing is based on a 'visible breath', wrote Adelard of Bath in the 12th century. He assumed that we 'breathe in' external light – lumen – and 'breathe out' the light of meaning – lux … – Despite all scientific-emancipatory disenchantments, I believe little has changed.

########## Pause ##########

Dirk Reith
VARIATIONEN ÜBER DIE KESSELHAUSSUITE (UA)
Video (10:50, 2021)

Die Kesselhaus Suite ist angeregt durch die beeindruckende Architektur des Kesselhauses der Zeche Zollverein. Ein Industriedenkmal mit Dimensionen, die den Betrachter mit Erstaunen erfüllen. Ein Ort, in dem in früheren Zeiten aus Feuer, Wasser und Luft die Energie für den Betrieb einer ganzen Zeche gewonnen wurde. Die Kesselhaus-Suite ist eine Rauminstallation für 30 Lautsprecher, die als Installation über ein halbes Jahr täglich im Kesselhaus 1997 zu hören war. Als Auftrag des Design Zentrums hat Dirk Reith dieser Rauminstallation eine Ouvertüre vorangestellt, die 1997 bei der feierlichen Eröffnung des neuen Designzentrums NRW im Kesselhaus uraufgeführt wurde. Das Stück ist für vierkanaliges Tonband, eine Zechen-Signalglocke und Flöte. Die Ouvertüre gibt es, nach einer Version mit Feuerwerk,

seit 2021 auch als Videoproduktion. In dieser „Variation über die Kesselhaus-Suite" setzt sich Dirk Reith nicht nur mit dem Kesselhaus auf Zollverein, sondern auch mit der Geschichte der Kohleförderung im Ruhrgebiet auseinander.

The Kesselhaus Suite is inspired by the impressive architecture of the boiler house of the Zollverein colliery. An industrial monument with dimensions that fills the viewer with astonishment. A place where in earlier times the energy for the operation of an entire coal mine was generated from fire, water and air. The Kesselhaus Suite is a spatial installation for 30 loudspeakers, which could be heard daily as an installation for half a year in the Kesselhaus 1997. As a commission from the Design Zentrum, Dirk Reith prefaced this room installation with an overture that was premiered at the ceremonial opening of the new Designzentrum NRW in the Kesselhaus in 1997. The piece is for four-channel tape, a colliery signal bell and flute. The overture has also been available as a video production since 2021, following a version with fireworks. In this "Variation on the Kesselhaus Suite" Dirk Reith not only deals with the Kesselhaus at Zollverein, but also with the history of coal mining in the Ruhr area.

Philipp Ludwig Stangl
QUAD
für Video, Ensemble und Soundtrack (Videofassung, 10:11, 2017)

QUAD unternimmt den Versuch, die filmische Realität des Bildes in Klang zu konvertieren. Fragmente des Realen definieren und navigieren die instrumentalen Klanggestalten. Ausgangspunkt für das kompositorische Prinzip der Montage ist hier jedoch nicht die Imitation der Wirklichkeit, sondern vielmehr eine Transformation des filmischen Raums in einen akustischen und dessen musikalische Überschreibung: Das reale Feld des Films spiegelt sich im contrechamp des Instrumentalklangs und umgekehrt. Ein lärmendes Quad durchmisst den Raum einer Kiesgrube und wird zur Fiktion des instrumentalen Klangs.

> *„Etwas ist mit dem Realen geschehen. Es hat sich nicht in die Tiefe des Bildes zurückgezogen. Es hat sich verdoppelt. Einerseits hat es sich in seine bilderlose Singularität zurückgezogen. Scheint fern und opak. Andererseits hat es sich uns angenähert, in den gegenwärtigen Bildern, die diesen Prozess in Szene setzten." — JACQUES RANCIÈRE*

QUAD ist ein Auftragswerk der Philharmonie Essen, gefördert aus Mitteln des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Ensemble folkwang modern, Leitung: Günter Steinke, Barbara Maurer, Uraufführung im Rahmen des Festivals NOW! Grenzgänger der Philharmonie Essen am 27. Oktober 2017.

Claudia Robles Angel
DE L'AUTRE CÔTÉ (UA)
Multi-Kanal Audiovisuelle Komposition (3Ch-Video, 4.1 Ch-Audio, 15:00, 2021)

Diese audiovisuelle Reise konzentriert sich auf die Betrachtung eines Naturfeldes aus einer anderen Perspektive, wobei die Wahrnehmung von subtilen Bewegungen und Klängen die Zuschauer/Zuhörer zu einem magischen Terrain führen. Trotz der Reverie dieser Fahrt und ihrer Faszination ist die Rückkehr zur Realität am Ende der audiovisuellen Komposition unvermeidlich. Vi-

deo-und-Klangmaterialien der Komposition wurden in verschiedenen Orten NRWs aufgenommen. – Die audiovisuelle Komposition wird als Weltpremiere während der Veranstaltung "50 YEARS OF ELECTRONIC MUSIC AND AUDIOVISUALS AT THE FOLKWANG UNIVERSITY OF THE ARTS" uraufgeführt.

Friday 12.11.2021

Neue Aula, 13:00 Concert III — Cinema for the ears

dis.playce
(Max Marcoll & Hannes Seidl)
R4
Fixed media (05:02, 2004)

Kerim Karaoglu
WIE ES WIRKLICH WAR
2Ch-Tape (10:32, 2010)

„Das wundervolle Gestern:
das gewöhnliche Heute
in der Erinnerung
von morgen" — DAVID LETTERMAN

Wie es wirklich war (weww) besteht grundsätzlich aus Field-Recordings, also Aufnahmen, die im freien Feld mit Mikrofon und Aufnahmegerät gemacht wurden.

Die Idee war es, so wenig wie möglich elektronische Klangtransformationen zu verwenden und stattdessen mit Montage und Schichtungen dieser Aufnahmen zu arbeiten. Andererseits ging es mir auch darum, das Phänomen der Klangaufzeichnung zu studieren und zu hinterfragen, um herauszufinden, inwiefern (bzw. wieviel) sie (aus rein subjektiver Sicht) den Moment der Aufnahme konservieren und rekonstruieren kann. Zudem stellt sich die Frage, inwieweit diese Rekonstruktion für Aussenstehende erfahrbar wird und inwiefern eine Illusion, z.B. durch Schichtungen von Aufnahmen unterschiedlichen Ursprungs, aber von ähnlichem Klangcharakter, konstruiert werden kann. Die Aufnahmen sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten an verschiedenen Orten Deutschlands aufgezeichnet worden. Als einzige Klangformungsmittel wird die sog. Convolution (bzw. Faltung) verwendet. Wobei ich als Impulsantwort Teile aus dem Aufnahmepool verwendet habe. Darüberhinaus wurde ein Sample aus einer Aufnahme extrahiert und per Time-Stretching verlängert (Kochtopf). Alle weiteren Klangformungen sind tontechnischer Art, wie Equalizing, Panning und Verhallung.

Aufnahmen und Herkunftsorte

- *Bochum (Am Kortländer, Kanalstrasse, Hauptbahnhof)*
- *Verkehrsgeräusche, Bratpfanne, Schüssel, Rasierer, Computerlüfter, Staubsauger*
- *Grille im Hausflur, lachende Nachbarin, Vögelgezwitscher, Donnergeräusche, Türen*
- *Züge am Hbf Bochum*
- *Essen (Hauptbahnhof, U11)*
- *U-Bahnfahrtklänge, Bauarbeiten am Essener Hbf*
- *Hamburg-Othmarschen Bahnhof Klänge der Haltestelle „Othmarschen"*
- *Hamburg-Altona (Hauptbahnhof)*
- *Aufnahmen von der Einfahrt in den Bahnhof und der Bahnhofshalle Schwäbisch Hall*

(Crailsheimerstr./direkt am Schwäbisch Hall Gebäude)
- *Klänge der elektronischen Fensterjalousien, vorbeifahrende Autos*
- *Ravensburg (Am Berg 1/ Bauernhof) Monochord*
- *Stuttgart (Fussgängerzone), extremes Vogelgezwitscher in der Fussgängerzone*
- *Bodensee (Teufelsschlucht, Überlingen)*
- *Bodensee (Geplätscher, Wasserfall, Treppe, Kinder)*

Formal ist das Stück ein (nicht fliessender) Übergang von bearbeitetem zu rohem, unbearbeitetem Material. Zum Teil tauchen gegen Ende Aufnahmen im relativen Rohzustand auf, die im ersten Teil z.B. als Impulsantwort dienten. An einigen Stellen werden diese Klänge auch als Aufnahmen aufgedeckt, indem z.B. das Verpacken der Mikrofone (vor allem der OKM-Stereomikrofone) mit aufgezeichnet wurde.

Zu Beginn wurden die Materialien für die Schichtungen nach klanglichen Aspekten und nur geringfügig nach deren Herkunft bzw. Quelle ausgewählt. Dabei fielen jedoch auch die semantischen Beziehungen auf. So gibt es z.B. Mischungen von Aufnahmen, die einen Wasserfall andeuten, letztlich aber aus Aufnahmen von Computerventilatoren zusammengesetzt sind. Aus dieser Art des Umgangs mit den Aufnahmen ergaben sich teils skurille, teils absurde, aber auch humorvolle semantische Zusammensetzungen, die an gewissen Stellen auch bewusst inszeniert wurden (wie das o.g. Beispiel).

Kleinformal habe ich in dem Stück versucht, die Aufnahmen auch als strukturgenerierende Elemente zu benutzen. Innerhalb des Materials gibt es (vor allem bei längeren Aufnahmen) oft Abschnitte, die etwas ruhiger und statischer ausfallen und dann durch vereinzelte, kürzere Ereignisse unterbrochen werden (z.B. plötzlicher Donner im Gegensatz zu stetigem Regen).

Manche dieser Stellen habe ich als Cuepunkte genutzt, um Schnitte und Übergänge zwischen verschiedene Aufnahmen zu setzen.

Claudia Robles Angel
GLOCKENWELT
Akusmatische Komposition
(Audio 7.1, 03:00, 2019)

Eine oktophonische Komposition, die den Zuhörer einlädt, in einen imaginären subtilen Raum einzutauchen, der von vielfältigen und unterschiedlichen Glockenklängen erfüllt ist. Die Komposition wurde so gemischt, dass eine einzigartige und ätherisch anmutende Umgebung entsteht, in der die Klänge mit verschiedenen DSP-Funktionen behandelt wurden.

Christiane Strothmann
RICK'S POSAUNE
4-Channel fixed media
(13:24, 2010)

Wenn die Posaune eine Stadt wäre – wie würde sie klingen? Ein Spaziergang durch die Klangwelt der Posaunenstadt, hergestellt aus Mitschnitten von Sessions mit dem Posaunisten Rick Peperkamp (NL), dem für seine Experimentierfreude und sein aufrichtiges Interesse an neuen Klängen von Herzen gedankt sei.

Florian Hartlieb
IM VORDEREN ZIMMER DES HINTEREN RAUMES
Fixed Media, akusmatisch
(4Ch, 12:16, 2008)

Das Stück „Im vorderen Zimmer des hinteren Raums" ist ein Wechselspiel

zwischen Hörspielkunst und elektroakustischer Komposition. So gibt es in diesem Stück fünf konkrete Szenen (Badezimmer, Küche, Spielplatz, U-Bahn, Wald), die in ihrer Folge einen gewissen narrativen Sinn ergeben. In den Übergängen zwischen den Szenen werden einzelne Klänge der Szenarien verfremdet und musikalisch verarbeitet, um surreale Klangwelten zu erschaffen. Die Mischung aus jenen Klangwelten und konkreten Szenen erzeugen ein Spannungsverhältnis, das zwischen klaren Assoziationen und traumhaften Schemen pendelt und zu einer ständigen Hinterfragung des Gehörten führt.

„Im vorderen Zimmer des hinteren Raums" entstand 2008 am ICEM der Folkwang Universität der Künste und lief nach seiner Premiere in Essen auf vielen internationalen Festivals und Konferenzen, wie z.B. der International Computer Music Conference (ICMC) in Huddersfield, Sounding Out 5 in Bournemouth, Tsonami in Buenos Aires oder dem EMU-Festival in Rom. 2009 wurde das Stück mit dem ersten Preis des kanadischen Kompositionswettbewerbs „JTTP" ausgezeichnet.

Claudia Robles Angel
WANDERING IN MORELIA
Akusmatische Komposition
(Audio 8.0, 11:44, 2019)

Dieses oktophonische akusmatische Stück wurde während eines Artist in Residence Aufenthaltes am CMMAS (Mexican Center for the Music and the Soundarts in Morelia, Mexiko) komponiert und produziert. Obwohl für die Komposition Originalaufnahmen der Stadt verwendet wurden, gibt es auch Momente, in denen die Aufnahmen mit verschiedenen Klangeffekten transformiert werden. Deshalb stellt die Komposition verschiedene Übergänge zwischen der realen und der imaginären Stadt Morelia dar.

Thomas Neuhaus
REVELATIONS AND
A TERRACE TALK
4Ch-Tape (12:00, 2010)

Ausschnitte aus dem Klangspektrum sowie dem zeitlichen Ablauf eines verklingenden Klaviertons (Kontra-C) werden transponiert, überlagert und neu kombiniert. So kommen Aspekte des Klangs zum Vorschein, die normalerweise hinter der wohlbekannten Fassade „Klavierton" verborgen bleiben.

Ob dies die Fragen beantwortet, die während eines Gesprächs mit meinem Sohn auf einer Terasse auf einer Insel in den Stockholmer Schären aufkamen, sei dahingestellt.

Excerpts of the spectrum as well as of the progression in time of a fading tone of a piano (contra-C) have been transposed, layered and recombined. Thus aspects of the sound are revealed, which usually stay hidden behind the well-known facade "piano-tone".

If this answers any of the questions, which came up during a talk with my son on a terrace on an island in the archipelago of Stockholm is moot.

Dirk Reith & Claudius Lazzeroni
SCATTERED VOICES 3.47
Video (03:47, 2019)

scattered voices 3.47 ist nach langer Zeit wieder eine Komposition, die Dirk Reith mit analogen und hybriden Geräten realisierte. In diesem kurzen Stück macht Reith den Versuch, Klänge durch Additive Synthese zu generieren, so dass sie in ihrer Klanglichkeit Sprache assoziieren. Durch permanente „Transitionen" verlieren die „Sprachklänge" gegen Ende des Stückes ihre Sonorität; übrig bleibt nur noch der Rhythmus

der Sprache, was in eine Art Schlagzeug-Solo mündet. – Die Live-Visualisierung in dem Video wurde von Claudius Lazzeroni mit einem analogen Videosynthesizer von LZXsystems realisiert.

scattered voices 3.47 is after a long time again a composition realized by Dirk Reith with analog and hybrid devices. In this short piece Reith makes the attempt to generate sounds by additive synthesis, so that they associate language in their sonority. Through permanent "transitions" the "speech sounds" lose their sonority towards the end of the piece; what remains is only the rhythm of the speech, which leads to a kind of percussion solo. – The live visualisation in the video was realised by Claudius Lazzeroni with an analogue video synthesizer from LZXsystems.

Friday 12.11.2021

Neue Aula, 19:30 Concert IV — MIT / Über Stimme

Dirk Reith
verSTIMMUNG
für vierkanaliges Tonband
(08:39, 1995)

verSTIMMUNG ist eine vierkanalige Komposition für Tonband, in der die Klänge bis auf eine kurze Sequenz ausschließlich aus Sprachmaterial abgeleitet werden. Dem Stück liegt ein Gedicht von Angelika Janz zugrunde. Der Text – gesprochen von Patrick Hagen – ist dabei nicht nur Klangrepertoire, sondern auch „Strukturgenerator" für die gesamte Form des Stückes. Das Gedicht lautet:

Die Barrieren wachsen dichter,
Gefundenes bleibt
der Verkümmerung anheim
gegeben
und ohne Rückhalt,
Rücksicht ein TABU,
— wie müßig,
ein harmloses Märchen erzählen
zu wollen …

Der Titel des Stückes beschreibt neben Konkretem auch ein diffuses semantisches Feld, das in Wechselbeziehung zu dem ambivalenten Inhalt des Gedichtes gerät. Im Verlauf des Stückes wird das Material „verstimmlicht", es „entledigt" sich sozusagen seines vorher im Computer erfahrenen klanglichen Transformationsprozesses und wird wieder zur Sprache, es kommt zu einer „verSTIMMUNG". Dies kann dann auch eine neue STIMMUNG sein, in die der Zuhörer durch das VERSTIMMLICHEN geraten ist.

Das Stück wurde mit Csound (Barry Vercoe, M.I.T Media Lab) und SoundHack (Tom Erbe, CalArts) produziert.

GEDICHT: ANGELIKA JANZ
SPRECHER: PATRICK HAGEN

verSTIMMUNG is a four-channel composition for tape in which, except for a short sequence, only the sounds are derived from speech material. The piece is based on a poem by Angelika Janz. The text – spoken by Patrick Hagen – is not only sound repertoire, but also "structure generator" for the entire form of the piece. The poem reads:

The barriers grow denser,
What is found remains given over
to atrophy and without support,
Consideration a TABU,
– how idle,
to tell a harmless fairy tale …

The title of the piece describes, in addition to the concrete, a diffuse semantic field that comes into interrelation with the ambivalent content of the poem. In the course of the piece, the material is "detuned", it "gets rid", so to speak, of its sonic transformation process previously experienced in the computer and becomes speech again, it comes to a "verSTIMMUNG". This can then

also be a new VOICE, into which the listener has fallen through the VERSTIMMLICHEN.

The piece was produced with C-sound (Barry Vercoe, M.I.T Media Lab) and SoundHack (Tom Erbe, CalArts).

POEM: ANGELIKA JANZ
SPEAKER: PATRICK HAGEN

Stefan Kreitmayer
TONGUES OF BIRE
2Ch-Tape (01:48, 2014)

A series of miniature homages to Trevor Wishart's classic composition "Tongues of Fire". It alludes to the original in three ways: First, its formal parts can be heard as a two-minute summary of the original 24-minute piece. Second, the homage was realised using only free software (CSound) and custom software created by the composer. Third, the whole piece was derived from a short vocal snippet, in this case a popular Bavarian tongue-twister (hence the title, since "Bavarian" is pronounced as "bire" in the Bavarian language). Four variations were produced, using different vocal samples as source material. In all four variations, the exact same digital processing was applied to the source sample. The variations feature 3 versions of the Bavarian tongue twister and one snippet of a Chinese children's song (Tongues of China). Produced by Stefan Kreitmayer in 2007 at ICEM, Folkwang University in Essen, Germany.

Roman Pfeifer
STUDIE ZU EINEM LAUTGEDICHT
4-Channel fixed media
(09:00, 2005/2006)

Gemäß der Motortheorie der Sprache (Libermann 1965) nimmt der Mensch Laute als Bewegungsabläufe von Artikulationsorganen wahr, indem er anhand der klingenden Laute die Bewegungen des Sprechapparates stumm mitvollzieht. In Studie zu einem Lautgedicht wurde das Klangmaterial durch ein Computermodell des Sprechapparats im Programm Praat generiert, in welchem die Sprechbewegungen durch Aktionspotentiale von 29 „Muskeln" beschrieben werden. Diese Laute wurden mit elementaren elektronischen Klängen (Impuls, Sinuston, Rauschen) kombiniert.

Ziel war nicht, den Computer zum Sprechen zu bringen und die verschiedenen menschlichen Phoneme nachzuahmen, vielmehr wurden für die verschiedenen Artikulationsorgane (Lippen, Zunge, Gaumensegel, Kiefer, Rachen, Kehlkopf) charakteristische Bewegungsformen erfunden und zu komplexen Mundraumchoreografien kombiniert. Die Wahrnehmung dieser Klänge changiert zwischen Automatismus und Körperlichkeit, zwischen Künstlichkeit des Computermodells und direkter Bewegtheit durch die Klänge im stummen Mitartikulieren.

Friedhelm Hartmann (Freed)
PORTRAITS OF A WOMAN II —
Sirenes (2Ch-Tape, 05:38, 1994)
Stimme: Ursula Gsella

Die Befreiung des Klanges von der Tonalität hat ganz bestimmt ein wenig Sprachlosigkeit hinterlassen. Vielleicht sollte man sich deshalb besser mit Klangzeichnungen anfreunden oder Klangportraits malen? Selbst elektronische Musik, die Sprachgesten direkt verwendet oder sogar selbst gestaltet, scheint diese eher reflektierend zu zeichnen oder zu malen, als mit ihnen zu sprechen, so wie wir das von klassischer Rhetorik in tonal kodierter Musik kennen- und schätzen gelernt haben.

Die Sirenen in Portraits of a Woman II mögen die vorbeisegelnden Hörer mit ihrem Quintgesang, der verschwommen an Wollüste versunkener Musik erinnert, betören und diejenigen, oder wenigstens deren Neugier und

Aufmerksamkeit, zu Tode bringen, die ihnen zu nahe kommen. Aber für die Überlebenden, an den Mast Gefesselten, oder die Wohlwissenden, die rechtzeitig ihre Hörgänge mit Wachsstöpseln verschließen konnten – wo geht die Reise hin?

The liberation of sounds from tonality has certainly left some speechlessness behind. Maybe therefore someone should prefer to familiarize himself with sound drawings or paint sound portraits? Even electronic music, which directly uses or even shapes gestures of speech by itself, rather seems to draw and to paint them instead of talking with them as we learned to know and to enjoy it from the classical rhetoric of tonal coded music.

The Sirenes in Portaits of a Woman II may seduce the sailing listeners passing by with their quint-like singing, which reminds fuzzily of the lust of sunken music, and kill those or at least their curiousness and alertness, who come too close to them. But for the survivors, tied to the mast, or the forward-looking, who managed to plug wax in their ear canals in time – where is the ship heading to?

ic scenes into the same room. The work is clearly based on Japanese culture while reflecting at the same time my own compositional preoccupations: polyphony, density, space and memory as structuring and formal principles. (first performance: June 25, 2016, PANaroma/Unesp – Teatro Sonoro, Brazil, published on DEGEM XV 2017, First prize at the competition KLANG! 2017, First prize at CIME ICEM 2017)

Dies ist der erste Teil einer abendfüllenden Komposition über Japan. Im Jahr 2014 verbrachte ich drei Monate in diesem faszinierenden Land, um musikalische Rituale zu erforschen, mit dortigen Musikern zu improvisieren und unzählige Klänge in Tempeln, Gärten, Straßen und in der Natur aufzunehmen.

In meiner Vorstellung wird das Werk eine akustische Reise, die die vielen sehr unterschiedlichen Eindrücke kombiniert und räumlich sowie zeitlich unabhängige Klangszenen in einen Raum bringt.

Die Arbeit kommuniziert deutlich mit der japanischen Kultur, während zur gleichen Zeit meine eigenen kompositorischen Anliegen widergespiegelt werden: Polyphonie, Dichte, Raum und Erinnerung fungieren als strukturierende und formbildende Prinzipien.

Hans Tutschku
REMEMBERING JAPAN — PART 1
16 Channel electroacoustic composition (09:48, 2016)
dedicated to Flo Menezes

This is the first part of a series of compositions. In 2014 I spent three months in Japan, researching musical rituals, improvising with local musicians and recording countless sounds in temples, gardens, streets and nature.

I'm aiming to create a sonic voyage by revisiting those recordings and by bringing spatially and temporally unrelated son-

---

Michael Edwards
SE TU PORTI IL VINO, IO FACCIO IL PESTO
Multichannel Audio
(3rd order Ambisonics, 06:29, 2020)

Written for the occasion of Roberto Doati's retirement celebration in Piacenza on December 18th 2020, this short piece uses samples Roberto very kindly shared with me of various stages of the wine-making process, including some very juicy hydrophone recordings. As he and I – as well as Giacomo Lepri, who co-organised the occa-

sion – share a love of Pesto alla Genovese, I couldn't resist recording and combining some of my own samples of a mortar and pestle with Roberto's wine samples to make this piece.

Because I live in the frozen north and it was already autumn, the mortar was empty of basil leaves and thus made highly exciting, stony, high frequency percussion effects when attacked with the pestle. (An emphasis on higher frequencies is perfect for old men like us though, even if I do apologise to the youngsters in advance, if they feel my mix is a little too 'top heavy').

Oh, and of course, given that Roberto and I first met in Padova in 1995 and had a heated discussion about the contemporary relevance of granular synthesis techniques, I fed lots of samples not only through sequencing algorithms but also through my granular synthesis software in real-time. In performing this, I made similar gestures with the mouse as I would when grinding pesto, only here the movement was mapped to spatialisation (ambisonics) as well as many other parameters such as grain length and transposition, instead of basil. Salute e buon appetito!

############ Pause ############

Kees Tazelaar
SERENADE
fixed media
(8 Channels, 16:10, 2016—2017
voice: Siân Wassermann

„Auf meine Stirne tritt
kaltes Metall"

Serenade is a fixed-media composition for playback over a minimum of eight loudspeakers, commissioned by the Groupe de Recherches Musicales (GRM). The work is built up out of a number of short, sometimes overlapping parts. A central role is given to sound transformations of a recording in which the singer Siân Wassermann brilliantly improvises over Georg Trakl's poem "De profundis" (1912).

The title Serenade also refers to Arnold Schoenberg's composition Serenade opus 24, in which Sprechgesang was combined with structures that tend towards his later twelve-tone technique.

While the rather rigid compositional design of my music has no direct connection with the content of Trakl's poem, it is undeniably true that the alienating images he depicts in "De profundis" have found their way into the sound world of Serenade.

„Es ist ein Licht, das in
meinem Mund erlöscht"

Ludger Brümmer
FALLING
36-kanalige immersive Komposition
(27:36, 2020)

Die Komposition "Falling" verwendet kurze Klangausschnitte aus Beethovens Streichquartett op 133, die große Fuge. Bei diesem Werk interessierten mich insbesondere die Übergänge zwischen den motivischen Teilen, da diese Stellen eine offene oder gar diffuse Situation darstellen und interessante harmonische Entwicklungen durchmachen, ohne von der motivischen Dominanz bestimmt zu werden. Spannend sind die Momente des Suchens oder Orientierens, bevor sich ein neues Material etabliert. Genau in diesen Momenten kann der Hörer am wenigsten vorhersagen, was gleich passieren wird.

Sämtliche in Falling verwendeten Klänge entstammen Beethovens Op 133. Sie erklingen in wandelnden Konstellationen, die sich ständig in Bewegung befinden. In der ersten Hälfte arbeiten

verschiedene Algorithmen melodische Aspekte der Komposition heraus oder verändern sie in ihrem Charakter vollständig. Es entstehen sich prozesshaft verändernde Loops, fremde Akkorde, die sich gegenseitig durchdringen und ein Kreislauf aus sich ständig verändernden Verdichtungen oder Brüchen. Nach verschiedenen dieser algorithmisch entwickelten rhythmischen, melodischen oder perkussiven Prozessen kulminiert das Werk in Minute 14 in drei Schichten. Diese bestehen aus einer rückwärts ablaufenden Phrase von 24 Takten der Originalkomposition, die jeweils um eine Oktave nach oben und nach unten transponiert und auf 12 Minuten 30 Sekunden gedehnt sind. Durch diese Neuanordnung kann das Material Beethovens eine völlig neue polyphone und harmonische Substanz entwickeln, obwohl in den 12 Minuten kein einziger Eingriff in den Verlauf der 24 Takte vorgenommen wurde und es nur mit sich selbst kontrapunktiert ist. Es entsteht eine neue melodische und harmonische Interaktion zwischen den nun 12 Stimmen der drei mit je 4 Stimmen versehenen Schichten. Die Gewissheit, sich in einem harmonischen Prozess zu befinden, geschrieben von Beethovens Hand, schwindet zunehmend und gewinnt ein Eigenleben.

Die Verräumlichung des Materials verfolgt die Strategie, möglichst viele der klanglichen Prozesse hörbar zu machen. Dazu sind diese in 9 Schichten aufgetrennt und bewegen sich kontinuierlich langsam, verteilt im Raum. Dieses Prinzip verfolgt eine der sonst üblichen „Abmischung" konträre Strategie. Werden fast alle Werke zur Wiedergabe in Stereo in einer DAW zusammengemischt, so bekommen die einzelnen klanglichen Strukturen und Prozesse in der Wiedergabe meiner Werke im Klangdom möglichst viel Raum. Sie werden quasi auseinandergehalten, individuiert. Zwar entsteht zwangsweise eine Mischung der einzelnen klanglichen Bestandteile der Komposition im Raum des Klangdoms, jedoch befinden sich die Hörer an unterschiedlichen Stellen innerhalb der Architektur. Hierdurch entsteht für jeden Hörer ein eigenes Mischungsverhältnis, bei dem sich diejenigen Strukturen lauter darstellen, die dem Hörer am nächsten sind. Weiterhin wird eine gewisse Tiefenstaffelung der einzelnen Schichten erzeugt, woraus sich ein dreidimensionales Klangbild konstelliert. Zusätzlich können sich bei solch einer Wiedergabe, als Reaktion auf die rhythmische Konstellation einzelner Klangelemente, Bewegungsmuster einstellen, die einzig ein Resultat psychoakustischer Prozesse sind.
– Falling entstand als Auftrag von Arte No Tempo Lissabon.

Saturday 13.11.2021

Neue Aula, 13:00 Concert V — Elektrisch / Noisy / Clicks / Cuts

Dirk Reith
PROGRAMM II
für Schlagzeug und Tonband
(15:00, 1977)
Schlagzeug: Erik Rempis

Das Stück Programm II basiert auf einem Computerprogramm, mit Hilfe dessen einerseits musikalische Strukturen nach streng logischen Ableitungen generiert werden können, andererseits ist aber auch die Transformation dieser Strukturen hin zu chaotischen Verläufen möglich. Dabei sind in der Komposition Programm II nicht diese beiden Extrema entscheidend, sondern der Modulationsprozess zwischen Ordnung und Unordnung. Es kann dabei eine Situation entstehen, wie sie aus der Malerei bekannt ist: in einem Bild ist der Vordergrund durch eine Figur besetzt, die sich durch ihre Konstruktion vom Grund abhebt. Je komplexer diese Figur gestaltet ist, desto stärker wird die Abgrenzung zum strukturierten Grund verwischt, da ein Kontinuum entsteht. Auch zwischen dem live gespielten Schlagzeug und der Tonbandschicht, die ausschließlich aus synthetischen Materialien aufgebaut ist, kommt es besonders im Parameter Klangfarbe zu Bewegungsprozessen, in deren Verlauf die beiden Schichten entweder getrennt nach ihrer spezifischen instrumentalen Farbe wahrnehmbar sind oder sich klanglich durchdringen, so daß ein Kontinuum zwischen Schlagwerk und Elektronik entsteht.

The piece Program II is based on a computer program with the help of which, on the one hand, musical structures can be generated according to strictly logical derivations, but on the other hand, the transformation of these structures towards chaotic progressions is also possible. In the composition Program II it is not these two extremes that are decisive, but the modulation process between order and disorder. A situation can arise that is familiar from painting: in a picture, the foreground is occupied by a figure whose construction makes it stand out from the ground. The more complex this figure is designed, the more the demarcation from the structured ground is blurred, as a continuum is created. Also between the live played percussion and the tape layer, which is constructed exclusively of synthetic materials, there are processes of movement, especially in the parameter of timbre, in the course of which the two layers are either perceptible separately of their specific instrumental color or penetrate each other sonically, so that a continuum is created between percussion and electronics.

Jan Baumgart
WARP&WOOF
modulated sinewaves
for four speakers
(03:53, 2008)

"The interval between whatever happens is as important as what happens. So we'll call these two things the sound and the silence, the life and the death, somewhat analogous in weaving to the warp and the woof. Now look at the marvelous way in which the warp and woof go together. A piece of cloth is an extraordinary thing when you consider it's made of a line of string. There's something that always struck me as a child; fabulous, that string – just thread – could turn into cloth. Why should it hang together? How improbable." — ALAN WATTS

„Das Intervall zwischen den Ereignissen ist genauso wichtig wie das, was passiert. Also nennen wir diese beiden Dinge den Klang und die Stille, das Leben und den Tod, ähnlich wie beim Weben die Kette und der Schuss. Schauen Sie sich nun an, wie wunderbar Kette und Schuss zusammenpassen. Ein Stück Stoff ist etwas ganz Besonderes, wenn man bedenkt, dass es aus einer Schnur besteht. Als Kind war ich immer erstaunt, dass aus einer Schnur – einem einfachen Faden – ein Stoff entstehen kann. Warum sollte er zusammenhängen? Wie unwahrscheinlich." — ALAN WATTS

Luís Antunes Pena
SONOROUS LANDSCAPES 1 & 2
4Ch-Tape (12:40, 2005)

The idea following Sonorous Landscapes is to create artificial and imaginary landscapes of sound. There is no conscious attempt to simulate the sonorous impressions of any visual natural landscape – although at some points of the piece the associations may be something inevitable – rather an idea of contemplation of the sound.

The world of the electronic sound can be unimaginable loud or (un)perceptible quiet; infinitesimal small and immeasurable big. The conscience of this inhumane dimension of the electronic allows an immense collection of possibilities, sometimes in dimensions beyond our normal or usual perception.

In this piece nothing happens. There are no contrasts. Just transitions form one state to the other. Small processes. Linearity. One sole line.

Sonorous Landscapes was composed using a particular type of Grain-Synthesis. The peculiarity of this synthesis is that you may have so many samples as you wish and apply to each one of them different transformations. The common parameters of the Grain-Synthesis such as transposition, amplitude, grain-duration, space, reverb (and so on) may be differently applied to each sample or group of samples. The result is a polyphonical structure that exists in one sole line. This synthesis was implemented with recursive techniques using Lisp/OpenMusic and Csound.

Die Welt der elektronischen Klänge kann unvorstellbar laut oder (un)wahrnehmbar leise sein. Winzig klein und unmessbar groß. Das Bewusstsein dieser inhumanen Dimension der Elektronik erlaubt die Erzeugung einer enormen Palette vorher unvorstellbarer Klänge. Die Idee hinter Sonorous Landcapes ist, imaginäre Klanglandschaften zu kreieren: ein Klang, der wie ein Bild betrachtet werden kann – als ob er jenseits der Zeit existierte und von allen unterschiedlichen Seiten wahrgenommen werden könnte.

Eine Richtung existiert in diesem Stück nicht. Es passiert nichts. Es gibt keinen Kontrast. Nur Übergänge von einem Zustand zum anderen. Kleine Prozesse. Linearität. Ein einzelner Strich. Kontemplation. — LUÍS ANTUNES PENA

Florian Zwissler
DOPPELBRUNN

für Vierkanaltonband
(06:00, 2004/05)

„(...) Nicht weit davon wallt in der Ebne aus einem Loche, das ich ebenfalls für einen eingestürzten Schacht halte, ein Brunnen empor – der Poppelbrunn genannt – der einen schweren ockergelben sandigen Schlamm mit sich führt und seine Farbe noch lang nach seiner Vermischung mit dem Bache beybehält. (...)" – Intelligenzblatt von Salzburg, 10. Oktober 1801.

In der Bildwelt der Alchemie wird gelegentlich ein doppelter Brunnen als Ursprung von Schwefel und Quecksilber erwähnt. Diese Stoffe wiederum bilden miteinander die prima materia als Grundlage aller Dinge, insbesondere der Metalle.

Die prima materia dieses Stückes ist durch Pulse verschiedenster Provenienz konstituiert, die in unterschiedlichem Maß gefärbt in mehr oder weniger deutlichen Kontrasten angeordnet sind. Der Ablauf der einzelnen Abschnitte ist nach der Gestalt einer Pulswelle mit sich allmählich änderndem Tastverhältnis geformt. Dabei wird die Homogenität der Klangwelt und der formalen Organisation mehrere Male offen oder verdeckt durchbrochen.

Byung-Moo Lee
SIGMA POINT
for 4 Channels Tape
(13:08, 2004)

Den Knackser als Material habe ich von zwei Aspekten aus behandelt. Zum Einen ist er der kleinste Baustein des Klangs, zum andern ist er selbstständiges Klangphänomen. Das Stück besteht aus drei grossen Prozessen bzw. Teilen: Der erste Prozess mit dem ersten Aspekt erreicht durch die allmähliche Verengung der Abstände zwischen den Knacksern das bewegliche Geräusch, das in der Dichte verändert wird. Der zweite Prozess wird von einem sehr einfachen Rhythmus der Knackser beherrscht, der aus einer viereckigen Hüllkurve stammt. Während der Rhythmus des Pulses in der unteren Stimme beschleunigt, werden die zerstreuten Geräusche filtriert. Auf diese Weise läuft es zum Ziel des zweiten Prozesses und gleichzeitig zum Anfang des dritten. Jeder Knackser wird so zu einem selbstständigen Ereignis innerhalb des Rhythmus. Im dritten Prozess werden die Abstände der filtrierten Knackser wieder verengt, so dass die Formanten synthetisiert werden und andererseits als Zielklang die aufgenommene Stimme erreicht wird. Knackser sind normalerweise zu vermeiden und wegzuwerfen. Vielleicht hatte ich davor Angst, dieses müllhafte Material in den Bereich der Vorurteile über Schönheit zu bringen. Das kann für den Knackser eine Entweihung seiner eigenen Identität bedeuten. Es wäre gut gewesen, ohne Vorurteil und Verzierung den Knacks an sich als eine Schönheit zu behandeln. In diesem Sinne habe ich im dritten Prozess als Zielkang die folgenden Sätze benutzt, "what are you doing?", "standing on my head", die schon erkennbar wären.

Hans Tutschku
SPACES: HIGH PRESSURE (UA)
16 Channel electroacoustic composition
(10:55, 2021)

Improvised sound sequences with objects on a large frame drum explore the interaction of gestural energy and tonal richness. In the dialogue with recorded voices and instruments, layers of great intensity were created that move, meet, mutually reinforce and erase each other in the multi-channel sound space. Studio: Harvard University

Improvisierte Klangsequenzen mit Objekten auf einer grossen Rahmentrommel erkunden die Interaktion von gestischer Energie und klanglichem Reichtum. Im Dialog mit aufgenommenen Stimmen und Instrumenten entstanden Schichten grosser Intensität, die sich im mehrkanaligen Klangraum polyphon bewegen, begegnen, gegenseitig verstärken und wieder auslöschen.

Saturday 13.11.2021

Neue Aula, 19:30 Concert V — mit oder über Instrumente

Javier Garavaglia
OVERTURE — in memoriam T.A.T.
Akusmatisch — 4Ch-Tape
(10:40, 1997)

Die Komposition ist meinem verstorbenen Bratschenlehrer Tomás Alejandro Tichauer gewidmet, der 1994 im Alter von 50 Jahren an einem Herzinfarkt starb.

Die Kompositionsmaterialien haben konkrete und synthetische Quellen, sie basieren jedoch alle auf dem Ton C, dem tiefsten Ton der Bratsche. Die konkreten Quellen sind einige Bratschen- und Klarinettenklänge und insbesondere der erste C-Dur-Akkord aus dem Vorspiel der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" von Richard Wagner. Diese Klänge wurden entsprechend der Obertonspektrums-Skala (vor allem der Akkord) jeweils mit Hilfe von Phasenvocoder und Pitch-Shift Techniken gedehnt und transponiert, und zwar in eine positive Richtung, die das Leben repräsentiert und eine negative Richtung, womit der Tod repräsentiert wird (denn negative Obertöne werden normalerweise nicht als solche wahrgenommen), z.B. eine Oktave höher (positiv), eine Oktave tiefer (negativ), usw., wobei die Länge des Akkords immer gleich dem Original bleibt.

Numerische Konnotationen, die sich auf Tichauers Namen und Geburtsdatum beziehen, organisieren die Rhythmen und Tonhöhen teilweise algorithmisch, besonders im ersten Teil. Die synthetischen Klänge sind meist mit Granularsynthese erzeugt. Von allen Klängen gibt es weitere Derivate, die unter anderem mit Erweiterungen durch Phase Vocoding, Time Stretching, Cross-Synthese und spektrale Extraktion zu tun haben. Die endgültige Mischung wurde mit ProTools 4.0 am ICEM 1997 realisiert.

Die Komposition wurde 1997 im KUBUS des ZKM Karlsruhe uraufgeführt (DeGeM Konzert). Danach wurde sie weltweit sehr oft gespielt (u. A. USA, Kanada, Russland, Italien, UK, Polen, usw.). 2009 wurde sie besonders beim Schlüsselwerke Festival (MUSIKFABRIK, Köln) zur Aufführung gewählt. Außerdem ist sie auf zwei kommerziellen CD-Editionen erhältlich: DeGeM Vol. 7 Kontinuum … Bruchlos (2003) und ExMachina Vol. 6 Neunziger Jahre (2001, ICEM/Folkwang Hochschule Essen), beide bei CYBELE (www.cybele.de).

Hans Tutschku
KLAVIERSAMMLUNG
16-Channel electroacoustic composition (09:58, 2011)
dedicated to
Christoph von Blumröder

The idea for Klaviersammlung developed over several years. Each time I visited the University of Cologne, I was impressed by the long hallway between the musicology

department and the concert hall, which houses an impressive collection of desolate pianos from different centuries, charged with musical remembrances. One walks with respect, almost on tiptoes along them, to not disturb their dreams of a better past. Many times I thought about how their sounds could become the source material for a new composition.

In July 2011, I finally spent some hours and elicited quite "un-pianistic" sonic expressions from some of the instruments. A large spectrum of those played sequences, together with their transformations, became the starting point for an outrageous sound travel into the sonic world of piano. (Studio: Harvard University, first performance: October 28, 2011 , University of Cologne, published on CD Firmament, CD Computer Music Journal 2012).

Die Idee zu Klaviersammlung entwickelte sich über mehrere Jahre. Bei jedem meiner Besuche der Universität Köln war ich vom langen Korridor zwischen dem Musiksaal und dem Musikwissenschaftlichen Institut fasziniert, der eine Anhäufung fantastischer, desolater, erinnerungsgeladener Instrumente beherbergt, an denen man ehrfurchtsvoll, fast auf Zehenspitzen vorbeiläuft, um sie in ihren musikalischen Vergangenheiten nicht zu stören. Immer wieder stellte ich mir vor, wie ihre Klänge zum Material für ein neues Stück werden könnten. Im Juli 2011 verbrachte ich dann mehrere Stunden an einigen der Instrumente und entlockte ihnen sehr „unpianistische" Lautäußerungen. Ein breites Spektrum von diesen unbearbeiteten Sequenzen und ihren Transformationen bildet das Material für eine „unerhörte" Reise in die Klavierwelt.

Dirk Reith
NAHE ZU FERN
für acht Lautsprecher
(13:59, 1987)

Nahe zu fern – zwar noch wahrnehmbar, aber undeutlich –; so verhält sich Fernes zu Nahem in der Komposition „nahe zu fern" für acht Lautsprecher. Innerhalb der elektronischen Musik haben sich Komponisten schon immer intensiv mit den Eigenschaften eines Raumes auseinandergesetzt. Die klangfärbenden Eigenschaften eines Raumes, in dem Instrumente erklingen, und ihre Bedeutung für die Wahrnehmung musikalischer Vorgänge führt dazu, daß in der elektronischen Musik zahlreiche Verfahren entwickelt wurden, einen realen akustischen Raum elektronisch zu suggerieren. In nahe zu fern werden gerade die Eigenschaften von großen Räumen mit in die Komposition einbezogen. Elektronisch erzeugte Klänge werden über acht Lautsprecher (sie können auch in einer reduzierten Version für zwei Lautsprecher aufgeführt werden) wiedergegeben. Die Klangstrukturen auf dem Tonband sind so auf die acht Kanäle verteilt und mit künstlichem Nachhall bearbeitet, dass der Hörer den Eindruck von „pulsierenden" Räumen hat, die ihr Volumen ständig ändern. Durch diese spezifische Art, Klangqualitäten von Räumen zu komponieren, wird ein Spannungsfeld zwischen Nähe und Ferne – zwischen Präsenz und Verwischung – erzeugt, dieses kompositorische Prinzip wird in dieser Komposition nicht nur auf die Klangstrukturen im Raum bezogen, sondern ist generelles kompositorisches Prinzip in allen musikalischen Parametern.

Near to far – still perceptible, but indistinct –; this is how far to near behaves in the composition "nahe zu fern" for eight loudspeakers. Within electronic music, composers have always been intensely concerned with the properties of a space.

The sound-coloring properties of a space in which instruments sound, and their significance for the perception of musical processes, has led to the development of numerous procedures in electronic music for electronically suggesting a real acoustic space. In near to far, the very properties of large spaces are incorporated into composition. Electronically generated sounds are reproduced through eight loudspeakers (can also be performed in a reduced version for two loudspeakers). The sound structures on the tape are distributed among the eight channels and processed with artificial reverberation in such a way that the listener has the impression of "pulsating" spaces that constantly change their volume. This specific way of composing sound qualities of spaces creates a field of tension between proximity and distance – between presence and blurring. In this composition, this compositional principle is not only related to the sound structures in the space, but is a general compositional principle in all musical parameters.

Marta Gentilucci
EXERCICES DE STRATIGRAPHIE
for Accordion and Electronics
(8Ch, 09:00, 2009—2016)
Accordion: Cong Li

Stratigraphy is a branch of geology that studies the stratifications of sedimentary and volcanic rocks layering. In recent years, the discovery of this fascinating world, with its slow and powerful mechanics of rocks' transformations, has been a vital source of inspiration.

Exercices de Stratigraphie is the first piece of a triptych, whose central elements are the accordion and the stratigraphy. Here the accordion explores the musical seeds, the 'rocks' and the movements, that provoke collisions and frictions. Something that could have happened in millions of years is compressed in the telluric grumbling of the bellow or in a sharp sequence of chords. The electronics create a larger space around the accordion and the audience, magnifying the inner force of these changes.

Hannes Seidl
RE:BOUNCE
Fixed media (04:17, 2001)

"re: bounce" ist ein Remix des Stückes "Rebonds" für Schlagzeug Solo von Iannis Xenakis und benutzt ausschließlich Aufnahmen aus diesem Stück sowie dessen strukturelle Gestaltungsprinzipien als Material.

Die Instrumente in Rebonds sind pro Abschnitt des Stückes einer Dauer zugeordnet, von 1 x bis 16 x in zwei Geschwindigkeiten: q = 60 für die Trommeln und q = 120 für die Woodblocks. Hinzu kommen noch Akzente, die einer ähnlichen Skala folgen, allerdings keiner chromatischen. Insgesamt ergibt sich so aus der Wiederholung und Überlagerung der unterschiedlichen Dauern und Akzente eine recht komplexe Rhythmusstruktur, die das Stück bestimmt.

Analog hierzu sind die Samples und die Hüllkurven („Akzentstrukturen") in "re: bounce" behandelt: Sie werden in verschiedenen Geschwindigkeiten, von 1/16tel der Normalgeschwindigkeit bis zu 16-facher Geschwindigkeit abgespielt.

Dadurch ergeben sich Übergänge von Subaudio (Hüllkurven) zu perkussiven Klängen („Knacksen"), von den perkussiven Strukturen der Samples zu kontinuierlichen Tonhöhen und umgekehrt. Die Kontinuität wird durch variable Übergänge der Geschwindigkeiten noch verstärkt.

"re: bounce" ist so gesehen eine Übertragung des Schlagzeugstücks in ein Tonbandstück, welches sich einer Art „Su-

perinstrument" – der Vervielfältigung des Schlagzeuges – bedient.

########## Pause ##########

Maja S. K. Ratkje
SINUS SEDUCTION (moods two)
for Tenor sax, reverb,
quadraphonic playback
(10:00, 1997)
Tenor sax: Rolf-Erik Nystrøm

"Sinus Seduction (moods two)" is performed with a four channel tape part, tenor saxophone and two microphones connected to two different reverberations (can also be done with one microphone and live controlling of reverb). The idea of using the rich and "oblique" overtone spectrum as a resource for building up a harmonic universe is carried on from the tape piece "mono mood (S)". In a soundscape where the pure (sine waves) meets noise (distorted sax elements), the saxophonist fights for room, and changes between controlling and being controlled. The interference between the pure and the twisted leads the music through different moods, where the main atmosphere through the entire piece still remains the same. I wanted to make a melodic-thematic piece with simple electronic devices. The piece is dedicated to Torben Snekkestad (tenor saxophone).

Spectral analysis of the saxophone was done at NoTAM. Digital processing and mixing was done at the studio at the Norwegian State Academy of Music. The composer received 2nd price at the Luigi Russolo competition in 2001 for this piece.

Sven Ingo Koch
SAXL
2Ch-Tape (10:00, 1999)

Saxl ist eine „Fensterkomposition": Ein musikalisches Relief erscheint in ständig sich ändernden Perspektiven, die – wie durch Schnitte zertrennt – ein kontrastreiches Gebilde formen. Das klangliche Material dieses Reliefs besteht aus den Wandlungen dreier Saxophonausgangssamples, einem cresendierenden Einzelton d´, einer Klappengeräuschtextur und einer kleinen, bewegten Gruppe von Tönen.

Techniken wie Granularsynthese, Phasevocoding, etc. ermöglichen zahlreiche kontinuierliche Übergänge zwischen diesen verschiedenen Klanggestalten. Aus einem statischen Ton wird eine fluktuierende Fläche, aus einer bewegten Gruppe entwickelt sich ein stehender Klang. (Die Prozesse vollziehen sich jedoch, wie bereits der Begriff der „Fensterkomposition" impliziert, nicht linear, sondern zerlegt in ungleiche Phasen. Definiert man z.B. x als Anfangsmoment, x hoch y als vermittelndes Zwischenstadium und y als zu x kontrastierendes Endmoment, so sieht die Setzung im Stück so aus: x -› y -› x hoch y. Einem Kontrast folgt die rückbeziehende Synthese. Dies gestaltet in Form eines Strukturbaumes sowohl im Detail als auch im Großen die Artikulation der Genese des Stückes.)

Marta Gentilucci
'AS FAR AS THE EYE CAN SEE'
for Percussion and Electronics
(3Ch, 10:00, 2008)
Percussion: Yixuan Zhou

The first idea of the piece comes from the collaboration with the Italian poet Elisa Biagini and from reading her long poem Gretel, o del perdersi [Gretel, getting lost]. The text is a sequence of fragments that revolves around a female figure who walks in a indefinite place and gets lost as she moves away in a circular spiral movement.

My fascination was not directly in the poetic image of the text, but rather in the quality of the language. Biagini's poetical world has a strong

relationship with parts of the body and natural substances; it is made of everyday words, which lead to a powerful metaphorical universe: a single word provokes multi-dimensional connections with the whole (with other words, other layers of the poetic discourse, other parts of the body).

The four main elements evoked in the text (stone, wood, bone, leaf), and the way in which they cross the entire poem, immediately suggested the division of the percussion instruments into four different groups. Their arrangement on stage clearly refers to that division, as well as the imaginary spiral movement of the percussionist playing all the instruments.

Thus, the piece founds its compositional fulcrum in the creation of a 'polyphonic macro-instrument' and in its unfolding on the stage-space. The electronics take on the role of an extension of the original sounds and it is mainly based on sound synthesis processess.

Maja S. K. Ratkje
ØX
for Alto sax and stereo playback file (10:00, 2005)
Alto sax: Rolf-Erik Nystrøm
Dedicated to Rolf-Erik Nystrøm

ØX is a piece in which I originally intended to cultivate simplicity – straight lines, hard edges, noise, silence. It was supposed to be a piece that moved between the extremities of silence (represented by Ø, the empty set) and an unknown factor X that alternates between elements of noise and sine wave-like saxophone tones in the extreme upper register of the instrument, creating amazing difference tones. In the course of the composing process, however, I could not free my mind of the lyrical potential in the pre-recordings made by saxophonist Rolf-Erik Nystrøm. By retaining a lyrical element, the piece takes on a three-dimensional quality in which the saxophone (the human factor?) falls victim of ØX – but in a world of art and fairy-tales anything is possible, so the piece has a happy ending!*

---

* *ØX is phonologically identical to the Norwegian word 'øks', in English 'axe'.*

Bild: Kim Alicia Schmidt

Imprint

Unser herzlicher Dank gilt allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in Lehre, Verwaltung und Technik der Folkwang Universität der Künste, die sich am erfolgreichen Zustandekommen unseres Jubiläumsfestivals beteiligt haben!

Our heartfelt thanks go to all the teaching, administrative and technical staff of the Folkwang University of the Arts who have contributed to the successful realisation of our anniversary festival!

Folkwang
Universität der Künste

Herausgeber

Herausgeber
Folkwang Universität der Künste
ICEM – Institut für Computermusik
und elektronische Medien
V.i.S.d.P.: Prof. Thomas Neuhaus,
künstlerischer Leiter des ICEM
Klemensborn 39
45239 Essen
Tel +49 (0)201_4903-171
icem@folkwang-uni.de

November 2021

Festival

Künstlerische Leitung
Prof. Michael Edwards
Prof. Dietrich Hahne
Prof. Barbara Maurer
Prof. Thomas Neuhaus
Roman Pfeifer
Prof. Günter Steinke
Florian Zwißler

Technische Koordination
Maximilian Schmitz

Audiotechnik
Jorge Vallejo Reyes

Videotechnik
Michael Schlappa

Leitung Veranstaltungstechnik
Bühne
Volker Löwe

Leitung Veranstaltungstechnik
Beleuchtung
Oliver Semrau

Veranstaltungstechnik
Joaquin Berenguel
Daniel Rath
Kevin Kramer
Viktor Schmidt
Sven Kloßek
Anja Manrau
Jonas Michaelis
Nico Anderski

Beschallung
Martin Preu
Matthias Havenith

Orchesterwart
Peter Piotrowski

Auszubildende
Luca Schaller
Jan Horn
Ferdinand Vörtler
Lukas Sölter

Festivalbuch

Betreuung, Gestaltung, Typografie
Dietrich Hahne, Natascha Dell,
Lucia Zettler

Übersetzung
Brandon Johnson

Druck
VölkerDruck e.K., Heiligenhaus

Schrift
Gedau Gothic

Papier
100 g/qm Offset Holzfrei

Auflage
750 Stück

Bildkompositionen
Charlotte Wiegand, S. 57
Vanessaa Arndt, S. 49
Kim Alica Schmidt, S. 89
Carolin Mayer, Titelbild & S. 9

icem
Folkwang
Universität der Künste