

Doppelte Negation

Zeit und Zeitlosigkeit in der Musik des 20. Jahrhunderts

Trotz der konstitutiven Bedeutung von Zeit für die Musik ist ihre direkte kompositorische Thematisierung eine historisch späte Erscheinung der Musikgeschichte, die aus der entscheidenden Umbruchphase zur neuen Musik um 1900 hervorgegangen ist. Auch die berühmte Zeitvergessenheit in Schuberts Musik thematisiert Zeitlichkeit (noch) nicht als etwas der musikalischen Formkonstruktion Inhärentes, sondern als Negation einer dramatisch-narrativen Konzeption, die Beethoven vervollkommen hatte. Schuberts Werk steht also in Abhängigkeit einer Entwicklungsdynamik der thematisch-motivischen Arbeit, gegen die er ein Prinzip der Negation richtete, indem er etwa die harmonischen von den thematischen Prozessen emanzipierte. Aber innerhalb der Bindungen des dur/moll-tonalen Denkens entfaltete dieses Prinzip noch keine »positive« Zeitlosigkeit, sondern blieb geniale Antithese – allerdings ein so weit in die Zukunft reichendes Versprechen, dass sich auch die Avantgarde von der Schubertschen »Losigkeit« (Morton Feldman) magisch angezogen fühlte. Wohl zu recht interpretierte der junge Adorno dieses einzigartige Merkmal als eine fundamentale Verlusterfahrung und Todesmetaphorik. Erst um 1900 trat die »Zeitlosigkeit« als autonomes und darin zutiefst paradoxes und provozierendes Moment musikalischen Denkens auf den Plan, das sich nun von den Bindungen an das Drama und die Narration löste und auch nicht mehr – wie noch bei Schubert – für den Hörer eine hermeneutische Entscheidung zwischen Karthasis und Katastrophe erzwingt.

Stille oder Zeitlosigkeit

Das Erscheinen der »Zeitlosigkeit« wäre nicht denkbar ohne die massive Infragestellung der bis dahin gültigen ästhetischen Paradigmen der europäischen Kunstmusik. Sie gerieten durch die historistische Überwindung eines teleologischen Geschichtsmodells, den Austausch mit den anderen Künsten im Gesamtkunstwerk und die Konfrontation mit dem ästhetisch Fremden der außereuropäischen Kulturen ins Wanken. Doch galt das Hauptinteresse der meisten Komponisten und vieler Musikhistoriker vordergründig der Erweiterung und schließlich der Aushöhlung der Dur/Moll-Tonalität. An ihr wurde jenes Neue unmittelbar hörbar, dem Busoni bekanntlich eine eigene ästhetische Schrift widmete, in der er für die infinitesimale Aufteilung der Oktave plädierte.

Dagegen wurden die zahlreichen Versuche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, musikalische Zeit neu zu gestalten – man denke

an Wagners »unendliche Melodie«, Brahms' subtile musikalische Prosa und Bruckners' architektonisch konzipierte, letztlich also »leere« Zeit – weit weniger kontrovers diskutiert. Dies liegt an einer anthropologisch determinierten Eigenschaft der menschlichen Zeitwahrnehmung, deren Verlauf gemäß Henri Bergsons Definition der »temps durée« von höchster Elastizität ist und damit gleichzeitig unbestimmbar bleibt. Die sphinxhafte *temps durée* Bergsons ist in den musikalischen Zeitgestaltungen des 20. Jahrhunderts in vielfacher Weise beschworen und bestritten worden. Der empirischen Linearität (oder Unumkehrbarkeit) der Zeit setzten dem Serialismus verpflichtete Komponisten wie Stockhausen, Zimmermann oder Barraqué komplexe satztechnische Systeme und esoterisch-philosophische Gedankengebäude entgegen, um das physikalische Fortschreiten der Makrozeit – die Erfahrung, »wie die Zeit vergeht« – zumindest ideell überwinden zu können. Varèse, Xenakis oder Ligeti betonten dagegen die objektiven Eigenschaften mit Hilfe epistemologisch und mathematisch-naturwissenschaftlich fundierter Verfahrensweisen.

Die Erfahrung, dass die Werke dieser Komponisten perzeptiv jedoch eine teilweise verblüffende Ähnlichkeit zeigen, weist auf eine eigentümliche Eigenschaft des menschlichen Ohres hin: Im Unterschied zur geschichtlich stark determinierten Erfahrung und Beurteilung von Tonsystemen ist es ihm offenbar leichter möglich, chronologisch und kulturell vollkommen voneinander unabhängige Zeitsysteme vergleichend aufeinander zu beziehen und in ihnen nur graduell unterschiedliche Antworten eines unausschöpfbaren Versuchs zu empfinden, Zeit zu strukturieren und damit ein Grundbedürfnis nach Ordnung zu befriedigen. (Der französische Philosoph und Schriftsteller Alain¹ vertrat die Ansicht, dass die Entstehung der Poesie, also der gegliederten Sprache, dem Bedürfnis des Gedächtnisses nach Unveränderbarkeit und Dauerhaftigkeit entspräche.) Die Empfänglichkeit des Ohres für die Ähnlichkeit von Zeitstrukturen vermag die Faszination erklären, die vom musikalischen Minimalismus ausging: Er führte ohne Zwang das avancierte westliche Verfahren der Endlos-Bandschleife mit archa-

1 Emile-Auguste Chartier: 3. März 1868 – 2. Juni 1951

ischer afrikanischer Trommeltechnik zusammen, da beide Phänomene auf demselben Strukturprinzip der Verschiebung kleiner rhythmisch-metrischer Muster beruhen. Die dadurch entstehende, minimale zeitliche Differenz und paradoxe Nicht-Identität eines Identischen mit ihren seltsamen psycho-akustischen Effekten lässt sich mit den traditionellen Mitteln westlicher Kunstmusik nur selten realisieren, etwa in den komplexen Kanons der niederländischen Vokalpolyphonie, auf die sich Steve Reich als eine der afrikanischen Kultur nun wieder diametral entgegen gesetzte Inspirationsquelle explizit bezogen hat.

Auch Olivier Messiaens intensive Erforschung und synkretistische Verschmelzung heterogener geschichtlicher Formen sprachlicher und musikalischer Zeitgestaltung in der griechischen Metrik, dem gregorianischen Choral und dem indischen Tala basiert auf einer idealtypischen Einheit der Zeit, die über alle definitorischen Grenzen von physikalischer und psychologischer Zeit hinweg gelten soll. (Die SpektralistInnen folgten ihm hierin in der Weise, dass sie schließlich auch die kosmische Zeit – die Übermittlung stellarer Vergangenheit durch Lichtspektren – zur Grundlage von Musik gemacht haben und damit den uralten Traum einer Raum-Zeit-Kunst wieder aufgriffen, den schon die Notre-Dame-Organen als religiöse Epiphanie imaginierten.)

Mit diesem Einheits-Ideal folgte Messiaen Strawinsky, dessen philosophischer – von Pierre Souvtchinsky entwickelter – Begriff der »ontologischen Zeit« allerdings gerade wieder jene Objektivierbarkeit des Zeitbegriffs in der Musik behauptete, die seit Bergson zweifelhaft geworden war. »Zeitlosigkeit« wäre für Strawinsky in der Anwendung auf Musik eine *contradictio in re* gewesen und allenfalls in Gestalt magisch-auratischer Symbolformel gestattet, wie sie am Ende der *Symphonie des Psaumes* in deutlichem Bezug auf die russisch-orthodoxe Liturgie anzutreffen ist. Demgegenüber wird in den expressionistischen Werken der Wiener Schule vor 1914 gerade die schockhafte Sistierung der gesamten musikalischen Zeit als Zusammenfallen von epischer Ausdehnung mit lyrischer Verdichtung, als dramaturgische Simultaneität von Peripetie und Katastrophe erprobt. Die Macht der subjektiven Zeiterfahrung führt im Verbund mit dem Zerfall der tonalen Syntax die Musik an den Rand des Verstummens. So ist die aphoristische Kürze von Weberns *Vier Stücken* op. 11 für Cello und Klavier nicht nur das extreme Kondensat einer Mahlerschen Symphonie, sondern markiert auch den Höhepunkt der Krise des traditionellen Zeitbegriffs, an dem er

20 in seine Negation umschlägt.

Cage erklärte Webern zusammen mit Erik Satie zu Säulenheiligen eines neuen Zeitbegriffs. Obwohl ihre jeweiligen Vorstellungen musikalischer Zeit ästhetisch diametral gegeneinander stehen. Was Cage vorschwebte war zwar die Befreiung von der »westlichen« Zeiterfahrung der Musik, aber doch das Gegenteil von »Zeitlosigkeit«. Der Titel seines berühmtesten und inzwischen endlos interpretierten Stücks *4'33''* ist in dieser Hinsicht programmatischer Natur: Er benennt eine mathematisch exakt determinierte Zeitklammer, innerhalb derer indeterminierte klangliche Ereignisse stattfinden können. Sie könnten zwar eine relative, jedoch keine absolute Stille erzeugen, wie Cage als Resultat seines berühmten Experiments im schalltoten Raum der Indiana University erkannte. Sein Plädoyer für eine neue Zeiterfahrung in der Musik des 20. Jahrhunderts zielt also auf die Einsicht, dass es die genuine Aufgabe des Künstlers sei, die unendlich vielen Möglichkeiten von Zeit- und Klanggestaltung zu erforschen; sie nähern sich der Stille infinitesimal an, ohne sie je zu erreichen.

Symbolisierte die Stille für Cage eine (im übrigen stark dem Buddhismus verpflichtete) Idee von Passivität und Entsubjektivierung, so war sie für Webern Konsequenz eines intensiven Gestaltungswillens, an dessen Ende Subjektivierung und Objektivierung ununterscheidbar wurden. Beide Positionen stellen aber die Dialektik des Zeitbegriffs in der westlichen Musik zwischen Phänomen und Objekt nicht in Frage. Es blieb dem Außenseiter Satie vorbehalten, diese ungeschriebene Übereinkunft aufzukündigen. Er stieß damit eine Entwicklung an, die im 20. Jahrhundert in dem Versuch kulminierte, die musikalische Zeit als Struktur endgültig zu neutralisieren und damit den Widerspruch ihrer phänomenologisch-empirischen Doppelnatur aufzulösen. In Saties intellektueller und künstlerischer Biographie spielen Anregungen aus der bildenden Kunst eine zentrale Rolle, die sich mit post-wagnerianischen Erlösungsfantasien aus dem Umkreis der esoterischen Bewegung des Sar Péladan verbanden. Der Eindruck der monumentalen, post-klassizistischen Wandbilder von Puvis de Chavannes auf Satie darf als wesentliche Voraussetzung für jenes Ideal einer »musique depouillée«, einer »enthäuteten« Musik gelten, die im Hauptwerk *Socrate* (1918) ihre Vollendung fand. Im *Socrate* herrscht eine eigentümliche Form von Zeitlosigkeit vor, die zwar ohne weiteres aus der programmatischen Vorlage (dem Tod des Sokrates) und innerhalb einer ehrwürdigen ikonologischen Tradition des *Tombeau*-Stücks erklärt werden könnte. Aber dieser Formwille

greift doch weit darüber hinaus, indem er die zeitliche *immobilité* (und deren Pendant »geschlechtslos« zwischen Modus und Chroma changierender Klänge) zum eigentlichen Agens der Musik macht.

Klang als Skulptur

Der Entschluss, Klänge als Skulpturen – oder umgekehrt Skulpturen als Klänge, wie im Œuvre des mit Satie eng befreundeten rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi – zu denken und zu hören und nicht mehr als Teil eines zielgerichteten Prozesses zu betrachten, ist ebenso umstürzend wie paradox. Er wäre ohne die Erfahrung des Klassizismus nicht möglich, ist aber auch Folge eines Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts, der schon bei

Mallarmé in eine Avantgarde-Kunst führt, welche die Eigenschaften des künstlerischen Materials an die Stelle eines verlorenen metaphysischen Trosts durch Religion und Kunst setzt. (Die Musik spielte darum im Symbolismus eine so prominente Rolle, weil sie – als explizit begriffslose und vermeintlich »inhaltslose« Kunst – a priori nur selbstbezüglich auf ihr Material verwies. Was dem Idealismus Hegels als Defizit galt, wird mit Schopenhauer zu einem Vorzug, der sich als Kunstreligion noch bei Debussy und Ravel manifestiert.) Satie griff in ironischer Manier jedoch auch den Ästhetizismus der Avantgarde an. Dies gilt nicht nur für das dadaistische Konzept der *musique d'ameublement*, sondern bereits für die *Vexations* (1893), die den Konflikt zwischen »Skulptur« und »Prozess« auf die Spit-

Musique d'Ameublement

Mobiliarmusik

Die *Musique d'Ameublement* ist durch und durch industriell. Es ist Sitte – Gewohnheit –, bei Gelegenheiten zu musizieren, wo Musik *nichts zu suchen hat*. Da spielt man »Walzer«, Opern-»Fantasien« und andere vergleichbare Sachen, die für einen anderen Zweck geschrieben sind.

Wir nun wollen eine Musik einführen, die die »nützlichen« Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst gehört nicht zu diesen Bedürfnissen. Die *Musique d'Ameublement* erzeugt Schwingungen; sie hat kein weiteres Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort in jeder Form.

*

Die *Musique d'Ameublement* ersetzt auf vorteilhafte Weise die Märsche, die Polkas, Tangos, Gavotten etc.

*

Verlangen Sie die *Musique d'Ameublement*.

*

Keine Zusammenkünfte, Versammlungen etc. ohne *Musique d'Ameublement*.

*

Musique d'Ameublement für Notare, Banken etc.

*

Die *Musique d'Ameublement* hat keinen Vornamen.

*

Keine Hochzeit ohne *Musique d'Ameublement*.

*

Betreten Sie kein Haus, das nicht die *Musique d'Ameublement* verwendet.

*

Wer die *Musique d'Ameublement* nicht gehört hat, weiß nicht, was Glück bedeutet.

*

Schlafen Sie nicht ein, ohne ein Stück der *Musique d'Ameublement* angehört zu haben, oder Sie werden schlecht schlafen.

Klang als Umgebung, Tapete, Skulptur: Erik Saties Hinweise zu seiner *Musique d'Ameublement*, veröff. in: Erik Satie. *Schriften*, hrsg. v. Ornella Volta, Wolke Verlag, 2. überarb. Auflage, Hofheim 1990, S. 31.

ze treiben. Der kunstvoll atonale Choral als Repräsentant des Schreitens der Zeit wird durch die 840fache Wiederholung in die Struktur eines universalen *ennui* gezwungen, der den Hörer zermüht und die Zeit schließlich auszulöschen scheint. (Der Hass oder die Angst, die die *Vexations* schon in der Vorstellung erzeugen, berührt erneut tiefe anthropologische Schichten.)

In der richtungs- und zeitlosen Prozession der Klänge liegt aber noch eine andere Konsequenz. Wendet man darauf den angedeuteten Gedanken Alains an, dass die Entstehung der sprechenden Künste und damit auch der Musik als rhythmisch geordnete Strukturen der Zeit eine Sinngebung verleihen, die außerhalb der kosmischen und natürlichen Zeitzyklen liegt, so tritt eine eigentümliche Dialektik hervor. Saties akustische Konstruktion der *Vexations* ist insofern regressiv, als sie diese Sinngebung durch Verweigerung von Ordnung und Erinnerung wieder zurücknimmt. Andererseits vollziehen die *Vexations* eine Art Liturgie, die eine außerhalb der profanen Zeit liegende, Transzendenz und Ritual vereinende »Eigenzeit« hervorbringt. Damit schuf Satie konzeptionelle Voraussetzungen, die man ebenso wie Duchamps' *Ready-mades* wütend als »Anti-Kunst« ablehnen kann, ohne dass sie dadurch aber etwas an Wirkungskraft verlieren.

Reale Entfremdung

Der Blick auf die Musikgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt die Konsequenzen, die daraus gezogen wurden, vor allem im Werk Morton Feldmans. Dessen Rang ist dadurch bestimmt, dass ihm eine zwar stille, aber spektakuläre Synthese des traditionellen Werk-Konzepts mit Saties radikaler Erfindung der Klang-Skulptur gelang. Die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen der Klassischen Moderne der Wiener Schule und der (Proto-)Avantgarde, zu der Satie zu rechnen ist, brachte er dadurch in ein produktives Verhältnis. Sein extremstes Werk, das über fünf Stunden dauernde *String Quartet II* (1983) wird, anders als die *Vexations*, nicht als Zumutung abgelehnt oder Happening gefeiert, sondern als Kunstwerk rezipiert. Feldmans Wunsch, für die Musik des 20. Jahrhunderts etwas zu schaffen, was der *Recherche Prousts* oder dem *Ulysses Joyces'* ebenbürtig sei, ging in dieser Hinsicht in Erfüllung, wenn auch als eine neue *musica riservata*.

Vergleicht man das *String Quartet II* mit den frühen Kompositionen, etwa den Klavierstücken der 1950er Jahre, so ist zwar die Veränderung der stilistischen Mittel offenkundig,

doch ebenso die Kontinuität des Grundprinzips der »Nicht-Relationalität« (Klaus Ebbecke) der Klänge beziehungsweise Klangfolgen. Mit diesem Prinzip schien Feldman ebenso die *immobilité* Saties wie Strawinskys objektivistische Setzung »ontologischer« Zeitpartikel weiterzuführen und zuzuspitzen, doch distanzierte er sich entschieden von einem neoklassizistischen Metier-Prinzip, dem die technische und formale Rundung des Werkes Selbstzweck ist. Umgekehrt blieb Feldman aber auch dem Fluxus fern, der jede Verbindlichkeit und Konkretisierung der Struktur eines Kunstwerkes aufgab. Und ungeachtet seiner Bewunderung für Cages Innovationen vollzog er auch nicht die Aufhebung des Kunstbegriffs in der Gleichsetzung von Kunst und Leben. Feldmans *l'art pour l'art* bewahrte das Spezifische der musikalischen Erfahrung in der Gestaltung und Erfahrbarkeit komponierter Zeit unter den Bedingungen einer vollständig erreichten Verfügbarkeit über das Konzept »Zeitlosigkeit«. Auch bei Feldman sind die Bezüge zur Bildenden Kunst entscheidend. Seine Affinitäten zu Cézanne, Mondrian und Rothko und die Freundschaft mit Philipp Guston legten den Grund für den transitorischen Charakter seiner Musik, die überspitzt als »hörbare« Malerei bezeichnet werden kann, ohne je synästhetisch angelegt zu sein. Die Verwendung von Tönen als pointillistische Farbpunkte korrespondiert mit der Verwendung von Zeit als »Fläche« oder Malgrund. Sie ist eine Art »Leinwand«, auf der die Töne »aufgetragen« werden. Feldmans Gedanken zur »Oberfläche« verdeutlichen dies: »Eine Musik, die eine Oberfläche hat, konstruiert die Zeit. Eine Musik, die keine Oberfläche hat, unterwirft sich der Zeit und wird ein rhythmischer Verlauf. (...) Nein, die Zeit lässt sich nicht konstruieren. Die Zeit muß nur sich selbst überlassen bleiben. (...) Ich bin an Zeit in ihrem unstrukturierten Zustand interessiert. (...) Mich interessiert die Art, wie Zeit existiert, bevor wir unsere Klauen hineinschlagen, unsere Ideen und Vorstellungen.«²

Feldmans Verständnis von Zeit als (Ober-)Fläche und sein bewusster Verzicht auf ihre Integration in bestehende historische oder formale Paradigmen erzwangen einen vollständig gewandelten Gebrauch sowohl des Materials als auch der Notation. Die Indeterminierung von Dauern, der Verzicht auf eine Kontrolle der Abfolge von Tönen und schließlich die Aufgabe jeglicher Rahmung, die zu den »unendlichen« spiral- oder rhizomartig sich fortpflanzenden Gebilden des *String Quartet II* führte, sind einige der einschneidenden Merkmale dieses Verzichts. Ähnlich wie die Kombination von Monochromie und Format den Be-

2 zit. n. Morton Feldman, *Essays*, hrsg. v. W. Zimmermann, Kerpen 1985, S. 82 f.

trachter in das Bild »hineinzieht« und ihn in der Erfahrung eines unbekanntes »Anderen« mit sich selbst konfrontiert, zwingt Feldman den Hörer zur Wahrnehmung einer Zeitfläche, durch die der Akt des Hörens als unaufhörliche Abfolge von Pro- und Retentionen selbst in das Zentrum rückt und zu einer ziel- und endlosen Zeiterfahrung wird. (Dem entspricht die tendenzielle Nicht-Hörbarkeit, also das beständige Spielen am Rand des Verstummens im *String Quartet II.*)

Über Saties *immobilité* geht Feldman insofern weit hinaus, als er an die Stelle der »Liturgie« oder des Rituals einen transzendentalen Akt setzt, der die Hörbarmachung von Zeit jenseits einer determinierenden, die Aufmerksamkeit lenkenden musikalischen Form-Architektur ermöglicht, und zwar im Vollzug »der Wechselbeziehung von Erinnern und Vergessen« (Walter Zimmermann). Die Paradoxie aller Zeiterfahrung, die Kierkegaard in die Einsicht fasste, dass das Leben zwar nach »vorne« (zur Zukunft hin) gelebt, aber nur nach »vorwärts« (als Blick in die Vergangenheit) verstanden werden könne, wird dem Hörer bewusst gemacht. Feldmans Musik erzeugt also »reale Gegenwart«, indem sie Vergangenes und Zukünftiges unaufhörlich verschränkt und wird dadurch in einem eher erkenntniskritischen als psychologisch zu denkenden Sinn »zeitlos«. Sie ist es freilich um den Preis einer neuerlichen Negation. Die Erfahrungen von Verlust und der Trauer, die in Schuberts Musik in den Verlauf der Zeit eindringen, ihn einfärben und uns dadurch eine Illusion eines noch nicht gerissenen Bands unmittelbarer, existenzieller Erfahrung gewähren, sind nur noch als schwaches Echo spürbar – sie sind selbst zu Erinnerungen geworden. Die von Feldman ersonnene »Zeitlosigkeit« und ihr Verzicht auf Finalität wird zur Allegorie einer realen Entfremdung, für die weder eine romantische Erlösung (in der Figur und Form des Kreises) noch eine avantgardistische Ent-rückung (als meditative Versenkung in der Stille) möglich ist. Jenseits aller ästhetischen und phänomenologischen Diskurse offenbart Feldmans Musik darin, mit Georg Simmel zu sprechen, die Tragödie der modernen Kultur, die zu keiner positiven Sinnggebung mehr gelangen kann. Feldman übertrug in seiner Musik, die eine klanggewordene »Lehre des Zerfalls« (E.M. Cioran) ohne deren existenzialistisches Pathos ist, diese Erkenntnis auf die amerikanische Moderne. Damit befruchtete er den transatlantischen Dialog über die Frage von »Zeit« und »Zeitlosigkeit« in der Musik in einer Intensität, deren historische Bedeutung heute klar hervortritt. ■

Inventionen 2008

Musik für mehr als einen Lautsprecher

Konzerte und Klanginstallationen
60 Jahre Musique Concrète | Internationale Tagung SMC08

23. Juli bis 3. August 2008

INSTALLATIONEN

23.7. bis 1.8. **Villa Elisabeth** Berlin-Mitte
Agostino Di Scipio, Hans Peter Kuhn,
Ed Osborn, Stadtmusik u.a.

24.7. bis 14.9. **singuhr - hoergalerie**
in den Wasserspeichern Prenzlauer Berg
Studenten der UdK Leitung: Sam Auinger
Michael Moser Klanginstallation

Do 24.7. **Resonant Cuts** Konzertinstallation

KONZERTE Kirche St. Elisabeth

Mi 23.7. **O+A** Bruce Odland, Sam Auinger
requiem for fossil fuels mit Vox Nova Quartet

Fr 25.7. **Hanna Hartman, Patrick Kosk, Clara Maïda,
Wolfgang Suppan** Auftragswerke
Heather O'Donnell, Klavier

Fr 25./Sa 26.7. **pour le piano**
Carlos Roque Alsina, George Aperghis,
André Boucourechliev, Pierre Boulez, Unsuk Chin,
Claude Debussy, Hugues Dufourt, Henri Dutilleux,
Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Daniel Teruggi,
Olivier Messiaen
Ancuza Aprodu, N.N., Klavier

Sa 26.7. **Gilles Gobeil** *Trilogie d'ondes*
Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot

So 27.7. **60 Jahre Musique Concrète & 50 Jahre GRM**
Pierre Henry / Pierre Schaeffer, François Bayle,
Diego Losa, Bernard Parmegiani, Daniel Teruggi,
Christian Zanési u.a.

TU Berlin Hörsaal 0104

Do 31.7. **Eröffnungskonzert SMC08**
Sound and Music Computing Conference
Ludger Brümmer, Gilles Gobeil, Hans Tutschku
Sebastian Berweck, Klavier

Fr 1./Sa 2.8. **SMC08 – Presentation 1+2** call for music

Fr 1./Sa 2.8. **mono bis multichannel 1+2**
Mark Applebaum, Earle Brown, John Chowning,
Franco Donatoni, Rolf Enström, Gilles Gobeil,
Karel Goeyvaerts, Ivo Malec, Henri Pousseur,
Walter Ruttmann, Pei-Yu Shi, Johannes Sistermanns,
Kees Tazelaar, Trevor Wishart
Moderation: Björn Gottstein

Sa 2.8. **José Iges** *La Ciudad Resonante*

So 3.8. **ECMCT – Workshop / Konzert**
Leitung: Fernando López-Lezcano

GRM and friends
Pierre Henry, Wilfried Jentsch, Jean-Claude Risset,
Denis Smalley, Horacio Vaggione

Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Elektronisches Studio der TU Berlin
in Zusammenarbeit mit singuhr - hoergalerie und INA-GRM Paris
inventionen@daad.de www.inventionen.de