



BARLOW

FESTIVAL & SYMPOSIUM

ZUM 70. GEBURTSTAG
VON KLARENZ BARLOW

10.-12.
JULI '16

← 729:1024

← 32:45

← 45:64

← 512:729

← 7:10

← 18:25

← 5:7

← 729:1024

← 91:128

← 125:176

← 1137:714

← 4125:405

← 11264:15413

← 15925:22397

← 2912:1123

← 8012:5131

← 693:1540:218

← 907:3150:1155

← 947:10210:11555

← 18711:26624

← 125:1232:1539:768

← 13875:729:1040

← 859:2048:2925

← 14877:12544

← 12478:100:143

← 1715:1419:44:63

← 2187:3136

← 784:1125

← 89:39:56:5

← 32:89:1200

← 1408:2025

← 5120:7371

← 175:243

← 16

← 40:81

← 94

← 150

← 2187

← 27:27:2084

← 63:88

← 143:200

← 4096:5733

← 2925:4096

← 1223

← 18624:520:729

← 197:275:77:108

← 178:1755:384:539

← 13312:18711

← 1347:4552:20480

← 64:44:29320

← 14:2187:30

← 1137:714:4093:555

← 4125:405:71

← 857:71:147

← 15925:22397:70:77

← 450:7:200

← 286:0:25:14

← 8012:5131:311

← 693:3969:5032

← 907:3150:1155:88:125

← 947:10210:11555:64:91

← 18711:26624

← 125:1232:1539:768

← 13875:729:1040:54:77

← 859:2048:2925

← 14877:12544

← 12478:100:143

← 1715:1419:44:63

← 11519:33

← 2187:3136

← 784:1125

← 89:39:56:5

← 32:89:1200

← 1408:2025

← 5120:7371

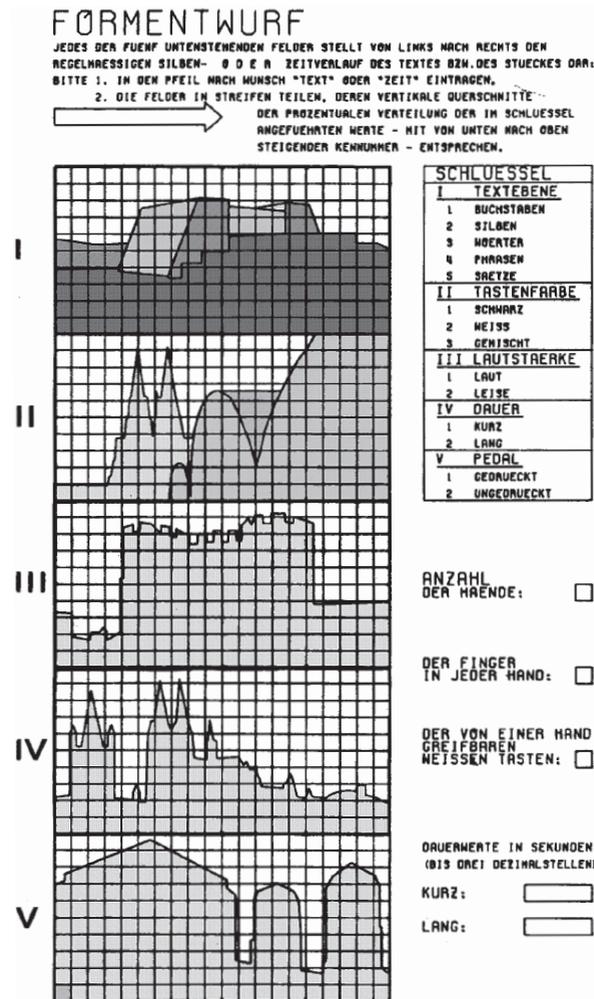
← 15:64

← 512:729

← 7:10

**BOB GILMORE – INTERVIEW WITH
CLARENCE BARLOW FOR PARIS
TRANSATLANTIC MAGAZINE (YULE 2009)**

„Years ago in Amsterdam I would occasionally notice a distinguished-looking Indian man sitting in cafes poring over scores with his students, or I'd see him at new music concerts scribbling down mathematical formulae on his program booklet. I formed the impression of Clarence Barlow as a forbidding, grumpy individual. When we finally met properly in 2002 I realised how wrong I'd been: Barlow is a genial, gregarious soul with a delightful sense of humour, a man who loves food, drink and convivial company. For many years he taught at both the Musikhochschule in Cologne and the Institut of Sonology in the Hague, dividing his time between the two places, before quitting Europe to become Corwin Professor of Composition in the sunnier climes of the University of California, Santa Barbara. America's gain is our loss: the Dutch music scene seems duller without his unique blend of erudition and irreverence. He is still far too little represented on CD and in concert“.



SYMPOSIUM SOUNDS & STRUCTURE IN LANGUAGE AND MUSIC

SO. 10.7. 2016

IfL Phonetik und Romanisches Seminar
Universität zu Köln, Musiksaal

Synthrummentation

„synthesis of speech or indeed any timbral sounds – but usually speech phonemes – through instruments“

- 10.00-10.30 **WELCOME RECEPTION**
- 10.30-12.30 **SESSION #1**
- 10.30-10.45 BEGRÜSSUNG DURCH DIE ORGANISATOREN
- 11.00-11.45 FRUITFUL MISUNDERSTANDINGS - MUSICAL COMPOSITION USING PHONETIC ELEMENTS
Harald Münz
- 11.45-12.45 THE GAP BETWEEN LANGUAGE AND MUSIC
Peter Ablinger
- ~ Mittagspause ~
- 14.15-16.15 **SESSION #2**
- 14.15-15.15 SINGING IN TONE: AN INTRODUCTION TO TONAL TEXT-SETTING
James Kirby
- 15.15-16.15 SOUND SYMBOLISM AND THE SENSES
Bodo Winter
- ~ Kaffeepause ~
- 16.30-18.00 **SESSION #3**
- 16.30-17.30 ON SYNTHRUMENTATION - THE SPECTRAL ANALYSIS OF SPEECH FOR SUBSEQUENT RESYNTHESIS BY ACOUSTIC INSTRUMENTS
Klarenz Barlow
- 17.30-18.00 ROUND TABLE ZU: PERSPECTIVES IN LINGUISTICS & COMPOSITION
- ~ Pause ~
- 19.00-20.00 **KONZERT**
mit Werken elektronischer Musik von Klarenz Barlow
- SINOPHONIE I** – 4-kanal – 11'
IM JANUAR AM NIL – Video/2-Kanal – 16'
APPROXIMATING PI – Video/6-Kanal – 25'

IM JANUAR AM NIL

1981

(In January at the Nile) was written in 1981 for 11 musicians of Ensemble Köln – bass clarinet, soprano saxophones, percussion, a piano, violins, cellos and a double bass. In 1984 the completely revised piece was premiered in Paris by Ensemble l'itinéraire. In 1993 it was rescored with a commercial notation program. Hearing the score via MIDI motivated me to make a tape version, using classical electronic sounds – sine, sawtooth, square and pulse waves as well as filtered white noise. The following describes this version.

Through the piece runs a low-pitched melody, iterated 24 times and increasing in 1. range (from initially one note D2=73 Hz, to just over an octave at the end), 2. length (24n pulses, where n is the iteration number) and 3. density (n/24). In the expanding gaps new, at first purely auxiliary notes appear, gradually rivaling the older notes harmonically. The first note thus develops into a flowing melody moving from transparent tonality through multitonality to a dense self-destructive atonality.

Each melody note is enriched by overtones forming the phonetic timbres of German phrases which (as the title itself) comprise harmonic spectra – vowels, semivowels, liquids and nasals. I call this technique „synthrummentation“. Played softly for two minutes, the melody then becomes forceful but develops further as described. Simultaneously it now also sounds in a „frozen“ state, contrasted with its developing parallel, both slowing down during further iterations due to their increasing length.

In 1999 I made a video film to match this synthetic realization: a ball, time, moves along a spiral depicting the expanding repeating melody. On the left, wind, percussion and string interjections can be seen, becoming denser as the piece progresses. Phonetics are at top left, the unfolding of each iteration's pitches at bottom center to right.

The 1984 instrumental version contains an inserted extraneous piece in the middle to break the flow. This has been replaced in the video by my 1995 piece *Estudio Siete*, based visually on Oskar Fischinger's film *Study #6* and aurally on Conlon Nancarrow's *Study #6*. This is a premiere of this part of the video.

APPROXIMATING PI

2007

(Annäherungen an Pi, 2007)

Eine Klang-installation

Ausgangspunkt: die Konvergenz-Reihe

$\pi = 4 - 4/3 + 4/5 - 4/7 + 4/9 \dots$

Jeder Annäherung wird ein Zeitfenster von 5040 Samples zugeteilt, in dem zehn Rechteckwellen mit Frequenzen $8\frac{3}{4}n$ Hz und Amplituden $2 \cdot 2^n$ in die Form eines harmonischen Spektrums gebracht werden, wobei n der Teiltonnummer und 2^n der n-ten Ziffer der dezimalen Darstellung der Annäherung entspricht – z.B. für die Konvergenz 3.141592654 sind die Amplituden der zehn Teiltöne den Potenzen $2^3, 2^1, 2^4, 2^1, 2^5, 2^9$ usw. proportional. Im Laufe der Zeit konvergieren die Ziffern von links nach rechts gegen den Grenzwert π ; die resultierende Klangfarbe stabilisiert sich langsam von einer Turbulenz auf einen konstanten Zustand zu. Die Installation kann in der Tonhöhe durch das Weglassen von Samples nach oben transponiert werden; sie kann auch zu jeder Zeit abgebrochen werden. Hier werden sechs Tonkanäle von $8\frac{3}{4}$ Hz aufs 9- bis 123-fache transponiert; würden sie den endgültig konstanten Zustand aller zehn

Teiltöne in jedem der sechs Kanäle erreichen dürfen, würden die entsprechenden Prozesse 19 Monate bis zu sechs Wochen dauern. In der vorliegenden Aufnahme werden sie aber nach 35 Minuten abgebrochen.

Construction Method

Point of departure: the converging series

$\pi = 4(1 - 1/3 + 1/5 - 1/7 + \dots)$

Each convergence gets a time window of 5040 samples, in which ten square waves at whole-number frequency multiples of $8\frac{3}{4}n$ Hz and at amplitudes 2^n are set up; e.g. for 3.141592654 , the ten partials' amplitudes are $2^3, 2^1, 2^4, 2^1, 2^5, 2^9$ etc., thereafter rescaled by the arbitrary sawtooth spectral factor $2^n/n$, where n is still the partial number. The convergences make the digits stabilize from left to right to a value approaching π , the resultant timbre moving from turbulence to constancy over $\sim 14\frac{1}{2}$ years. Here six sound channels are transposed from $8\frac{3}{4}$ Hz to frequencies 9 to 123 times higher and possible durations correspondingly shorter; the overall duration is truncated to 35'.

FRUITFUL MISUNDERSTANDINGS – MUSICAL COMPOSITION USING PHONETIC ELEMENTS

Harald Münz

Komponist, Brunel University London

To deal with speech as music may entail to transfer artistic methods onto phonetic materials considering analogies between musical parameters and those from speech production. This mapping process is often facilitated by similarities in terminology between language and music (e.g. speech ‚melody‘ or speech ‚rhythm‘), although, on a phenomenological level, quite different things may be addressed. For the listener this often leads to a multifaceted perceptual situation oscillating between broken semantics and phonetics. My own musical imagination often applies phonetic thinking to instrumental music, even when no actual speech sounds are involved. In hindsight, part of this may be linked to my studies in Cologne under Clarence Barlow in 1989, as well as to my studies of ‚Aesthetic Phonetics‘ in the Phonetics Department at the University of Cologne. With musical extracts at hand, the talk will illustrate some ways of treating phonetic material in a musical way comparing approaches from my own work to that by other composers.

THE GAP BETWEEN LANGUAGE AND MUSIC

Peter Ablinger

Komponist, Berlin

The alternative to language and music – in my own language – is called ‚thinking and listening‘. The difference is one of existence, indicating a different mode of being here. The way I understand the mode ‚listening‘ is close to a HERE, while the mode ‚thinking‘ is exactly being NOT here. That’s why I am calling the difference existential.

SINGING IN TONE: AN INTRODUCTION TO TONAL TEXT-SETTING

James Kirby

Linguist, University of Edinburgh

Many of the languages of Asia and Africa are what linguists call tone languages, meaning that they make use of pitch to indicate differences in lexical or grammatical meaning. This leads naturally to the following question: if pitch is being used to distinguish meaning, how can speakers of tone languages understand lyrics when they are set to music? In other words, how is (linguistic) tone reconciled with (musical) melody? In this presentation, I will discuss the text-setting principles that underlie the traditional and modern musics of several East Asian tone languages, and point out some linguistic and musical differences that are reflected in tonal text-setting principles.

SOUND SYMBOLISM AND THE SENSES

Bodo Winter

Linguist, University of Birmingham

ON SYNTHRUMENTATION – THE SPECTRAL ANALYSIS OF SPEECH FOR SUBSEQUENT RESYNTHESIS BY ACOUSTIC INSTRUMENTS

Klarenz Barlow

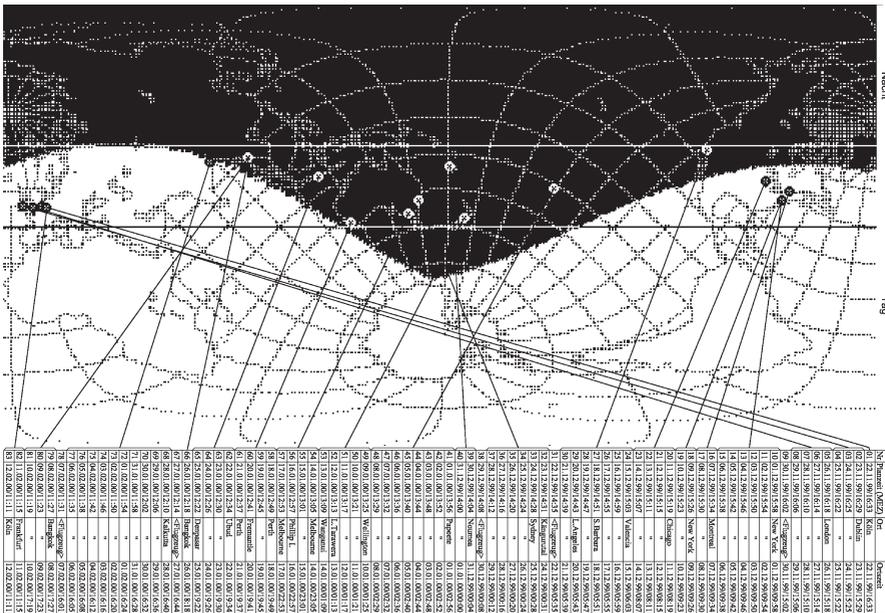
Komponist, University of Santa Barbara, USA

‘Synthrummentation’ is a technique for the resynthesis of speech with acoustic instruments developed by the composer Clarence Barlow in the early 1980s. Over the past decade instrumental speech synthesis has also been thematised by a diverse range of composers (e.g. Peter Ablinger, Jonathan Harvey, Kenn McSperritt or Kiyomitsu Odai). This presentation seeks to explain the basic mechanics of the synthrummentation technique and also demonstrate its practical application through an analysis of Barlow’s ensemble piece *Im Januar am Nil* composed between 1981 and 1984, as well as a Macintosh computer program.

INSTALLATIONEN

MO. 11.7.2016
12:00 – 21:00 UHR
DI. 12.7.2016
15:00 – 21:00 UHR

Alte Feuerwache, Köln



ON-BÜRO

LOOP 1

12:00, 15:00, 18:00

ÇOĞLUOTOBÜŞİŞLETMESİ

1978 4-kanal – 30'

fLYXX\$

1992 2-kanal – 16'

VIER ISIS-STUDIEN

2003-2008 4-kanal – 4'

LOOP 2

13:30, 16:30, 19:30

REIDOSKLOPÄDIE? ENZYKLOSKOPORT?

1976 Film/2-kanal – 88'

HOF

SONGBIRD'S HOUR

2x pro Tag

2011 – 1-kanal – 60'

KINO

LES CISEAUX DE TOM JOHNSON

1998 Film/2-kanal – 3'

ZERO CROSSING

2001 Film/2-kanal – UA – 41'

ÇOĞLUOTO BÜŞİŞLETMESİ

1978

(ungefähre Aussprache: *tschohlu-otobü-ischletmäfi*) ist ein 1978 entstandenes polyphones Klavierstück von halbstündiger Dauer. Mit oft unterschiedlichen Geschwindigkeiten laufen darin bis zu vier Klangschichten gleichzeitig, von denen die eine momentan punktuell, die zweite melodisch, die dritte akkordisch, oder die eine rhythmisch glatt und die andere synkopiert sein kann. In den einzelnen Schichten kann die Musik zu gegebener Zeit von konsonant zu dissonant variieren, von tonal zu atonal, metrisch zu ametrisch, ereignisreich zu ereignisarm usw.; doch hat das Stück durch gezielte Computerprogrammierung eine organische, beinahe nahtlose Einheit inne.

Der kompositorischen Arbeit gingen einige wissenschaftliche Studien voraus, darunter eine Beschäftigung mit den legendären gehörphysiologischen Erkenntnissen von Plomp und Levelt über das Phänomen Konsonanz-Dissonanz. Auch habe ich für das Stück eine eigene algebraische Behandlung des Phänomens Tonalität erarbeitet, und zwar auf der Betrachtung der

Eigenschaften jener Materie basierend, aus der Tonhöhenintervalle entstehen – Primzahlen und deren Produkte; daraus entwickelte ich eine gangbare Methode zum stufenlosen Auf- und Abbau der Tonalfeldstärke. Eine weitere Voraussetzung zur Entstehung des Stückes waren meine numerisch-prosodischen Studien von Metrik. Diese eigenen Beiträge gingen später in mein Computerprogramm Autobusk über. Auffallend ist die Verwendung in *Çoğluotobüşişletmesi* von vierteltönigen Abweichungen der Intervalle: es müssen nur vier Tonhöhen pro Oktave heruntergestimmt werden – [H], [D], [E] und [Fis]; dieser Vorgang hat keinen mikrointervallischen Brei sondern eine markante Intonation zur Folge.

Die Anregung dazu verdanke ich meiner Begegnung mit der Musik des Mittleren Ostens; erste Skizzen erfolgten 1975 während einer Busfahrt in Ostanatolien – daraus entstand auch der Titel. Die vorliegende elektronische Vierkanalversion wurde in den neunziger Jahren an einem Akaisampler erstellt.

fLvXx\$

1992

(Aussprache „fluxus“), eine Komposition aus dem Sommer 1992, stellt eine Realisation von *Talkmaster's Choice* (Mai 1992) dar, einer Computer-Musikinstallation, die Sprache in Echtzeit verarbeitet: nach einem genauen Ablaufplan werden über die Dauer einer Viertelstunde anfangs live eingesprochene Worte in durch geordneten Zufall stets neukombinierte Folgen wiedergegeben, erst in größeren Zusammenhängen, später in immer kürzer werdenden Floskeln, so dass ganz allmählich rhythmische Ketten von Konsonanten und Vokalen in elektronisch anmutende Klänge übergehen, deren menschlicher Ursprung ihnen nicht mehr anzumerken ist. Im Januar 1989 wurde ich im Rahmen einer Reihe von Komponisten-Porträts von Zygmunt Krause für das Polnische Fernsehen interviewt. Unter anderem stellte er jedem Komponisten zehn „Überraschungsfragen“, darunter „What is Music?“ (Meine Antwort darauf „Something that works in time that I pay attention to“). John Cage wurde dann beauftragt, unsere Antworten für Gedichte als Mesostischen zu verwenden. Sein von ihm gesprochener, von ihm aus meinen Worten geformter Text wurde in *Talkmaster's Choice* eingegeben; das Resultat, dem ein Ausschnitt aus dem Interview sowie Cages Wortgestaltung vorausgeschickt wird, ist das Tonbandstück *fLvXv\$*.

VIER ISIS-STUDIEN

2003–2008

Die unten beschriebenen Stücke wurden mit Hilfe der von mir entwickelten Schallverwandlungstechnik ISIS realisiert (Google „schallmelodie ISIS“ – das Kürzel steht für „Intra-Sampling Interpolierung von Sinuswellen“):

- 1 *Für GIMIK: Vortrag über ISIS* [2003] verwandelt eine knapp zweiminütige Aufnahme meiner eigenen Stimme mit einem Text über die ISIS-Technik.
 - 2 *Eleven Steps In Staying A Kingly Dream* [2004] verwandelt die Stimme eines der wichtigsten Vertreter der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung in einer seiner berühmtesten Reden.
 - 3 *Ohne Titel / Öl auf Metall, Holz* [2007] verwandelt im Jahre 2000 aufgenommene, in der Männertoilette der Städtischen Bibliothek Berlin mittels der genannten Materialien unwillkürlich erzeugte Klänge.
 - 4 *Ceci n'est pas une œuvre d'art* [2008] verwandelt synthetisch erzeugte Sprache – einzelne Fragmente werden kontinuierlich räumlich und zeitlich verschoben, bis am Ende des Stückes alles seinen richtigen Platz erreicht.
-

REIDO- SKLOPÄDIE ENZYKLO- SKOPORT?

1976

ist seines Zeichens „eine mit journalistischer Akribie recherchierte Arbeit mit und mitunter über Musik“. Als Hörspielentwurf entstand es 1970-72; erweitert und sonst abgeändert wurde es dann im Februar 1976 vom WDR Köln (Abteilung Neue Musik) als 88 Minuten langes stereophones Tonbandstück realisiert.

Das Werk gibt vor, wertvolle Information über Musik anzubieten, und zwar zu Themen wie „Elektrogesangstechnik“, „Kleptomusikologie“, „Nekromusikologie“, „Parodologie“, „Tonpolitik“, „Zeitgemässige Kirchenmusik“, „Zeitgenossenschaftliche Nationalhymnen“ und andere. Der Titel legt die Wörter „Report“, „Kaleidoskop“ und „Enzyklopädie“ zusammen. Das Drehbuch vermerkt: „Für dieses Hörstück ist ein Sprecher vorgesehen, der in erster Liner mit drei Stimmen abwechselnd spricht:

- 1 klingt wie ein Kind / monoton, wie ungeschult / gerolltes süddeutsches „r“, betont dunkles „a“

- 2 klingt wie ein 30-jähriger / pfißig, wie in einer Unterhaltungssendung / norddeutsches „st“ und „sp“
- 3 klingt wie ein alter Mann / langsam und belehrend / offenes englisches „w“, dunkles niederländisches „l“.

Der Sprecher Heiner Schmidt (1926-1985) hat hier eine meisterhafte Leistung erbracht.

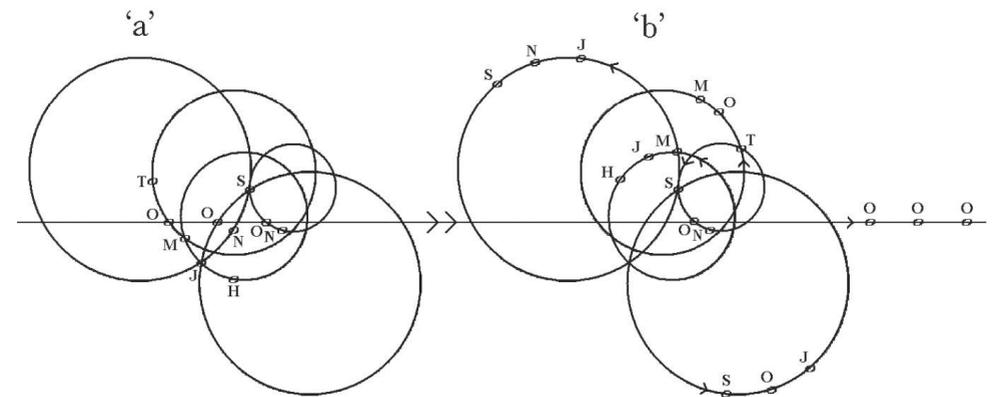
LES CISEAUX DE TOM JOHNSON

1998

wurde zum 60. Geburtstag des Komponisten Tom Johnson geschrieben. «Ciseaux» bezieht sich sowohl auf sein Alter («six-o» auf Französisch, ausgesprochen „ßiso“) und auf den wiederholten Buchstaben „o“ in seinem Namen.

Anleitung zur Herstellung von Les Ciseaux de Tom Johnson (siehe Grafik oben):

- 1 Schreibe die Buchstaben T, O, M, J, O, HN, S, O, N von links nach rechts mit ihre alphabetischen Position von unten nach oben.



- 2 Zeichne sechs Kreise durch die Buchstaben-
gruppen „TOM“, „MJH“, „SOJ“, „JNS“, „SON“
und „OOO“, durch letztere einen unendlich
großen (eine gerade Linie – siehe ‘a’).
- 3 Lasse nun die sechs Buchstabengruppen ihren
jeweiligen Kreisen entlang sich gegen den
Uhrzeigersinn bewegen, und zwar jeweils um
ein Neunzigstel des Umfangs des kleinsten
(„SON“-) Kreises: tue dies neunzigmal, so
dass die sechs Gruppen am Ende verschiede-
ne Winkel beschrieben haben – dabei geht die
„SON“-Gruppe einmal ganz rund (s. ‘b’).
- 4 Taste jede der einundneunzig Konfigurationen
durch eine gedachte, von links nach rechts
ebenenmäßig gleitende senkrechte Linie ab:
deute die Höhe eines jeden durch die Linie
angetroffenen Buchstabens als chromatische
Tonhöhe und den Moment der Begegnung
als Zeitpunkt – diese Deutung ergibt eine
musikalische „Minipartitur“ der jeweiligen
geometrischen Konfiguration aller Buchstaben.
- 5 Lasse die einundneunzig Minipartituren ent-
lang einer Zeitachse sich überlappen, so dass
die Zeit zwischen jeder „OOO“-Gruppe und
der nächsten identisch ist mit jener zwischen
den „O“-s der Gruppe unter sich, so dass alle
273 (= 91·3) „O“-s zeitlich gleichentfernt sind.

Setze eine Pause ans Ende der ersten Mini-
partitur. Voilà, Les Ciseaux de Tom Johnson
ist praktisch fertig!

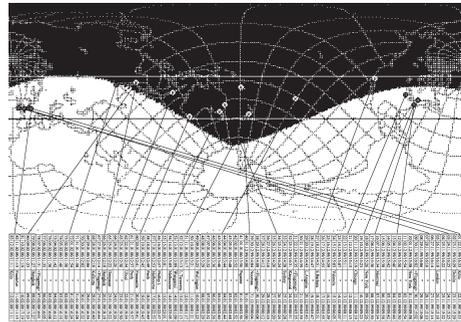
- 6 Notiere das Stück als Aufführungspartitur
für maximal sechs Instrumente, in dem die
Noten, Kreis für Kreis, den Instrumenten zu-
geordnet werden. Wenn nötig, greife auch auf
Triolen und Quintolen für die bestmögliche
rhythmische Approximierung. Lege ein Cres-
cendo aufs ganze Stück von leisem Anfang
bis zu lautem Ende. Setze eine Legato auf die
letzten drei Noten aller Stimmen außer denen
der „OOO“-Gruppe.
-

ZERO CROSSING

2001

1999 machten meine Lebensgefährtin und ich eine Reise rund um den Globus aus Westeuropa nach Nordamerika, Polynesien, Australasien, Indonesien, Thailand, Indien und zurück. Nach der Silvesterfeier auf Neukaledonien erfolgte ein östlicher Flug über die Datumsgrenze nach Tahiti, wo bei der Landung die Silvesternacht erst bevorstand. An jedem der Reisetage (80 an der Zahl, wie es sich ergab) entstand eine Ton- und eine Videoaufnahme – dazu kam eine in Köln am Abflugvortag und nochmals je eine in Frankfurt und Köln nach der letzten Landung. Die 83 Ton- und Videoaufnahmen, die später zu einer Komposition zusammengefügt werden sollten, folgten einem Sternzeitplan: täglich vier Minuten früher steht die Erde den selben Sternen gegenüber – aus der Vorstellung einer nicht rotierenden Erde verschob sich die Aufnahmeplanzeit jeden Tag um vier Minuten zurück, bis sie am 1. Januar 2000 genau 0 Uhr erreichte, pünktlich zum neukaledonischen Neujahrsfeuerwerk. Sonst wurde der Aufnahmeinhalt praktisch immer vor Ort bestimmt. Das nach der Reise zusammengekommene Tonmaterial allein hat einen Umfang von etwa 12 Stunden. Inhaltlich waren die Aufnahmen sehr unterschiedlich; auf einen Dubliner Dudelsackspieler

folgte Londoner Straßenverkehr, auf New Yorker Flughafengeräusche Caféstimmung in Montreal. Weitere Beispiele: der Ozean beim Sonnenaufgang in Santa Barbara, nächtliche Imbissbuden-geräusche auf Tahiti oder Muezzinrufe beim Sonnenuntergang in Kalkutta.



Während und nach der Reise entstand ein Plan zur Verarbeitung und Zusammensetzung der Tonaufnahmen: jede sollte auf genau 2 Minuten Länge gezielt geschnitten werden. Jede fertige „Edition“ enthielt einen zeitlich mittigen, genau 30-sekündigen, besonders sorgfältig bearbeiteten „Kern“. Die Editionen sollten kalendrisch, mit zeitlich aneinandergelagerten Kernen überlappend aufeinanderfolgen. So ergaben am Ende 83 Kerne à je 30 Sekunden eine 41-minütige akustische Komposition. Die Videoaufnahmen konnten jetzt nach 16 Jahren zu einem Film geschnitten werden, als dessen Tonspur die akustische Komposition dient.

Der Titel Zero Crossing („Nulldurchgang“) bezieht sich auf die mitgebrachten Schallwellen sowie auf die teilweise mehrmalige Überquerung des Greenwich-Nullmeridians, des Äquators, der Datumsgrenze sowie der Stunde Null des Jahres 2000.

SONGBIRD'S HOUR

2011

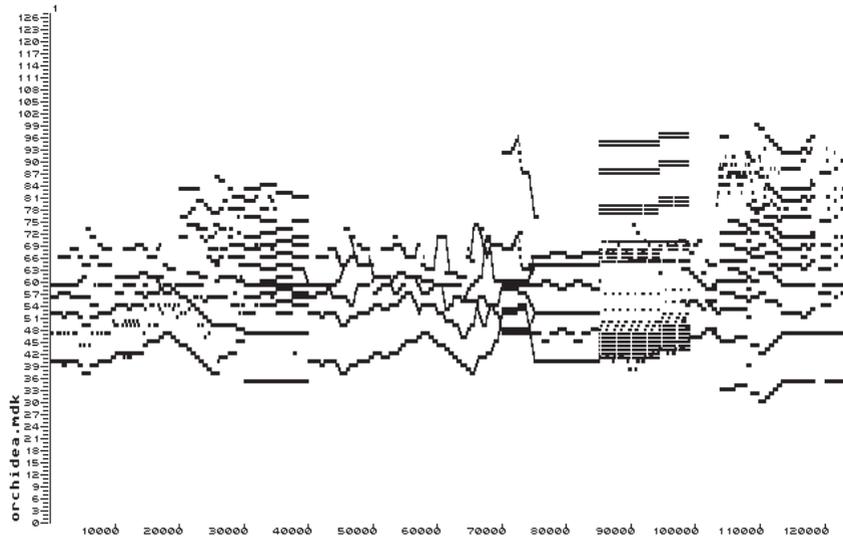
(„Singvogelstunde“) stellt die Entfaltung eines algorithmischen Prozesses dar, der sich von einem anfänglich hektischen Zwitschern bis zum endgültigen Zerfall im Laufe einer Stunde bewegt. Das gänzlich aus Sinustönen bestehende Stück wird gewöhnlich aus einem unauffällig (z.B. im Gebüsch) versteckten Diktiergerät abgespielt. Zwischendurch gibt es ganz lange Pausen.

KONZERT 01

**MO. 11.7.2016
18:00 UHR**

Alte Feuerwache, Köln

Lucia Mense Blockflöte
Kristi Becker Klavier
Alan Fabian (GIMIK) Elektronik



...UNTIL... - VERSION 9

1994

SUITE FÜR KLAVIER

1966

TEXTMUSIK FÜR KLAVIER - VERSION 8

Nach Heimweh noh Kölle v. Willi Ostermann
1973

...UNTIL... - VERSION 8

Für Piccoloflöte

1981/2000

LUDUS RAGALIS:

12 Präludien und Fugen für Klavier

VII. UT MAJEUR - KÁMÓÐ 1974

IX. SI BÉMOL - JHINHÓTI 2003

XI. LA BÉMOL - DÉŠ 2003

KURI SUTI BEKAR

1998 Film/Stereo

ESTUDIO SIETE

1995/ 2016 - Film/Stereo - UA

...UNTIL... - VERSION 5

Für Klavier

1974

L'ORCHIDÉE D'ARGENT

Pandora für Klavier

1989

RESONANCIA FLAUTOMATICA

Version für Blockflöte und Computer Software
2008/2016

...UNTIL... FÜR MELODIE- INSTRUMENT UND BORDUN

1972

Im Jahre 1972 konzipiert, beinhaltet diese Komposition einer zyklischen Melodie, deren Töne einem durchklingenden Grundton gegenüber zunächst möglichst konsonant sind, die aber allmählich dissonanteren Tönen weichen; gegen Ende des Stücks führt eine unauffällige „Korrektur“ des Grundtons zur Entlarvung der neuen Konstellation als die tonhöhen- und zeitmäßig verschobene Ursprüngliche. Diese Komposition ist die minimalste aller meiner Arbeiten.

Version 5 für Klavier [1974] besteht aus einer sehr schnellen Folge von elf Tönen; der Rhythmus ist einfach – alle Töne sind gleich lang. Der Veränderungsprozess ist auch relativ schnell – er wird innerhalb von unter vier

Minuten vollzogen. Am Ende gleitet der Grundton [b'] einen Halbton nach unten.

Version 8 für Blockflöte [1981] (ursprünglich Piccolo-Flöte) wird durch Differenztöne geprägt, die durch den Zusammenklang des Borduns mit den hohen Flötentönen entstehen. Auch die Differenztöne gehorchen dem Kompositionsprinzip. Der Grundton [b'''] gleitet am Ende einen Ganzton nach oben.

Version 9 für elektronische Medien [1994] wurde zum 60. Geburtstag des Komponisten Ernstalbrecht Stiebler erstellt, auf „Happy Birthday“ basierend. Der Grundton [a'] sinkt am Ende einen Halbton.

SUITE FÜR KLAVIER

1966

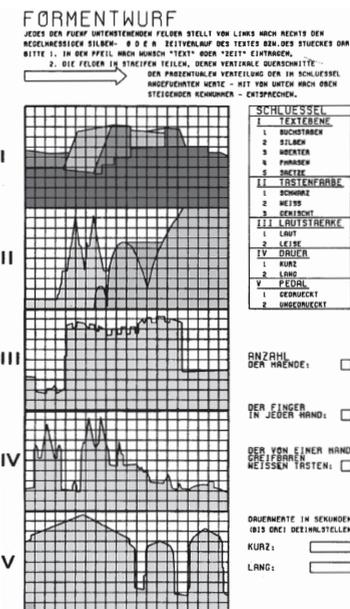
ist eine fünfsätzige Klavierkomposition, die ich mit 20 Jahren schrieb. Aspekte der Zwölftontechnik werden in einer neobarocken Umgebung heimlich untergebracht. Die Sätze heißen Präludium, Toccata, Sarabande, Passacaglia und Fuga.

TEXTMUSIK FÜR KLAVIER – VERSION 8

1973

Die bisher 15 Versionen von Textmusik entspringen folgender kompositorischen Anleitung: Nimm einen Text, der aus einer Anzahl von Wörtern, Phrasen oder Sätzen besteht. Bereite die Tasten des Klaviers wie folgt vor: Eine Taste in der Mitte der Tastatur wird mit dem ersten Buchstaben des gewählten Textes markiert. Die nächsten nach links und rechts (oder umgekehrt) alternierenden Tasten der gleichen Farbe werden dann mit den folgenden Buchstaben des Textes markiert; kommt ein gewisser Buchstabe zum zweiten Mal vor, soll er übersprungen und der nächste noch nicht vorgekommene genommen werden, bis alle Buchstaben des Textes auf der Tastatur vertreten sind. Diese Prozedur wird dann mit den Tasten der anderen Farbe wiederholt, und dann ein drittes Mal, ohne die Tastenfarbe zu berücksichtigen. Der Text kann jetzt nach den drei Farbsystemen ‚gespielt‘ werden, und zwar kann man 1 die Buchstaben einzeln, oder zusammen-

2. die Stellung des rechten Pedals (gedrückt oder ungedrückt), die Lautstärke (laut oder leise) sowie die Länge des Klangs (kurz oder lang) am besten nur bei einem Silbenwechsel, und die Tastenfarbe am besten nur zwischen Wörtern ändern.



Einige Versionen wurden von meinem Computerprogramm TXMS realisiert – eingeben wurden ein Text sowie Kurven für die Parameter Textebene (Buchstaben, Silben, Wörter, Phrasen, Sätze), Tastenfarbe, Lautstärke, Dauer und Pedal. Ich schrieb Version 8 für ein Abschiedskonzert am 3.9.1973 im Feedback Studio Köln und führte sie selbst dort urauf, wonach ich Köln für längere Zeit verließ. Der Text ist Ostermanns „Heimweh noh Kölle“, die Parameterkurven sind Kölner Gebäuden nachempfunden (Opernhaus, Dom mit Hohenzollernbrücke, Hahnentorburg, Rheinpanorama, Gereonskirche) – s. Grafik.

LUDUS RAGALIS

1974–2006

1974 in Kalkutta befasste ich mich mit Gemeinsamem indischer und europäischer Musik: nicht nur kennen diese die gleichen zwölf Töne, die populärste nordindische Skala Bilával entspricht dem westlichen Dur. Ich setzte an, zwei zeitgleich-klassische Techniken – europäische Fuge und indischen Raag – zu verbinden: 13 Präludium-Fugenpaare würden in je einem Dur-Raag (mit gelegentlicher übermäßigen Quart und/oder kleinen Septim) erstellt, ohne dass dies westlich gebildeten Zuhörern auffiele, wobei die Möglichkeit der klaren Erkennung der Raagen seitens indisch Gebildeter gegeben sein sollte.

Jedes Präludium dauert genau eine halbe Minute, jede Fuge eine Minute. Die Tonarten folgen einem Quartenzirkel von Fis zu Ges. Die Präludien bleiben in der Grundtonart, die Fugen modulieren. Das Metrum der Präludien ist mit allen Kombinationen von 2, 3 und 4 auf den untersten drei Zeitebenen geschichtet (z.B. 2·3·4 als 3/2 im Zweitaktzyklus oder 4·2·3 als 6/8 im Viertaktzyklus); die Form (die obersten zwei Zeitebenen) zeigt sich entweder in 3·2 oder in 2·3 Abschnitten.

VII. *Ut majeur – Kámód* [1974-76]
Dieser Satz war die zuallererst geschriebene Musik von Ludus Ragalis. Die metrische Schichtung des Präludiums: 3·2·4·3·2 (24 3/4-Takte in fließenden Achtelnoten). Die Tonart ist C-Dur, der Raag ist Kámód (phonetisch ka:moð) mit der typischen Notenfolge Do Fa Re So Mi Fa So Mi Fa Re Do.

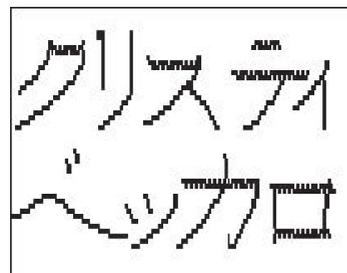
IX. *Si bémol - Jhinhóti* [1978-2003]
Die metrische Schichtung des Präludiums: 3·2·2·4·2 (12 12/8-Takte in fließenden Achtelnoten). Tonart: B-Dur, Raag: Jhinhóti (phonetisch dzʰindzʰoʃi) mit der typischen Notenfolge Re Fa Mi Do Re Ta So La Do (unterstrichen: tiefste Oktave von drei).

XI. *La bémol - Đéš* [1976-2003]
Die metrische Schichtung des Präludiums: 3·2·3·2·4 (18 2/2-Takte in Achtel- und Viertelnoten). Tonart: As-Dur, Raag: Đéš (phonetisch ðe:ʃ) mit der typischen Notenfolge Re Fa So Ti Do Re Ta La So La Fa Mi Ti Do (durchgestrichen: höchste Oktave, unterstrichen: tiefste Oktave von drei).

KURI SUTI BEKAR

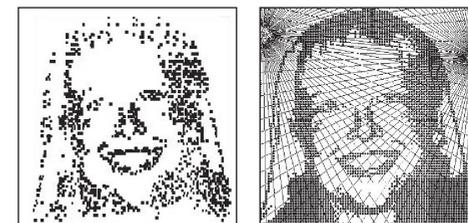
1998

für die Pianistin Kristi Becker als Geburtstagsgeschenk geschrieben, besteht aus einem Präludium und einer Chaconne. Ersteres, von Dauer 12", ist eine klangliche Übertragung der in japanischer Katakana-Schrift dargestellten Silben „ku-ri-su-ti bek-ka-ro“, „Kristi Becker“ phonetisch annähernd; hierbei wird „ku-ri-su-ti“ mit der rechten und „bek-ka-ro“ gleichzeitig mit der linken Hand gespielt – das Vertikale der Schrift findet sich in der Tonhöhe, das von links nach rechts Verlaufende in der Zeit wieder (s. Grafik).



In einer grafischen Darstellung der Chaconne (wobei die Tonhöhe vertikal und die Zeit horizontal gezeigt und die den zehn, jeweils 16" dauernden Chaconne-Durchläufen entsprechenden Grafiken übereinandergelegt werden) spiegelt sich eine als Vorlage dienende Fotografie der Pianistin wieder (s. Grafik). Bei der Tonhöhen-Auswahl der einzelnen Durchläufe wurden Aspekte berücksichtigt wie u.a.

- 1 eine harmonische Ableitung aus meinem älteren, von Frau Becker gern gespielten Klavierstück ...until... Version 5 [1972/74], das wahlweise mit der Chaconne synchron gespielt werden darf,



- 2 das Zusammenfallen der Bildpixel mit den in einem Netz von jeweils 120 von in der Nähe von Frau Beckers abgebildeten Schläfen ausstrahlenden Radialfäden (wovon 20 keine Funktion haben – s.u.) wie hier in der Grafik, sowie
 - 3 eine klangfilternde phonetische Spektralanalyse der drei den Stücktitel bildenden bengalischen Wörter „Kuri“ (zwanzig), „Suti“ (Baumwollfäden) und „Bekar“ (arbeitslos) eine Rolle.
-

ESTUDIO SIETE

1995

„Studio/Studie 7“ ist eine anlässlich der Veranstaltung „Hundert Jahre Film“ 1995 komponierte Musik zum 1930er Film *Studie Nr.6* von Oskar Fischinger; Jacinto Guerrerros Stück *Los Verderones Fandango*, dem Fischinger seine abstrakten Bilder synchronisiert hatte, wurde hiermit eine neuere Komposition gegenübergestellt. Fischingers Werk, fand ich, ähnelt in einem Punkt dem des Komponisten Conlon Nancarrow: beides zeugt von einer ästhetisch unproblematischen, technisch brillanten Leichtigkeit und einer Faszination für das maschinell Machbare; ich habe daher Nancarrows gleichnamige *Studie Nr.6* ins Kompositorische einbezogen – sie wird, auf die Länge des Films leicht gestützt, durch mein Computerprogramm *Autobusk* paraphrasiert. Parallel dazu läuft eine Metamorphose der tanzenden „Objekte“ Fischingers, deren Gestalt in phonetisch gefärbte Tonwolken umgesetzt wird: waagrecht ausgedehnte entsprechen (ähnlich einem Menschenmund) dem Klang des Vokals [i], quadratische einem [u], mit [e], [a] und [o] dazwischen. Die Bildobjekte wurden hierfür von Bernhard Wagner und Dominik Eichelberg durch Martin Bichsels Automatic Blob Recognition Programm erfasst, worauf ich die Tonwolken im von mir damals geleiteten Studio 7 des Königlichen Konservatoriums Den Haag realisierte.

2013 beschloss ich – wegen autorenrechtlicher Unstimmigkeiten mit Personen aus dem Umfeld der Fischingerstiftung – den visuellen Anteil, obwohl weiterhin auf Fischingers Bildern basierend, doch völlig neu zu gestalten. Fischingers Objekte sind jetzt durch rechteckige Fenster ersetzt, durch die Vögel am Himmel zu erblicken sind. Die oben erwähnten Tonwolken erzeugen – meinen langjährigen synästhetischen Assoziationen zufolge – die ständig changierende Bildschirmgrundfarbe.

ORCHIDEÆ ORDINARIÆ

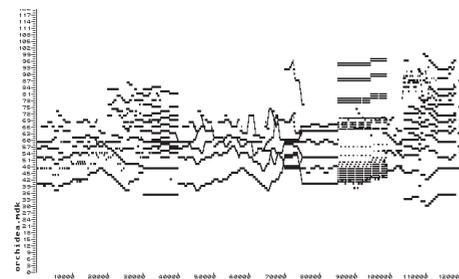
1989

wurde im Auftrag des Südwestfunkorchesters Baden-Baden geschrieben und in Donaueschingen im Oktober desselben Jahres uraufgeführt. Es besteht aus sieben Sätzen – Chorale, Perigord, Hornpipe, Exsequor, Orchidea, Scorpio and Pandora. Hiervon bilden die ersten vier eine „ordentliche“, „geordnete“ Suite à la Passacaglia, Scherzo, Andante und Rondo Finale. Die drei darauf folgenden Sätze bieten einen kritischen Kommentar über diese vier und auch sich selbst. *Orchideæ Ordinariæ* stellt eine quasiallegorische Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Kompositionsauftrag“ und die dieses umgebenden Machenschaften dar – die selbstgefällige Macht mancher Auftraggeber und

die Sucht einiger Komponisten „neuer Musik“ danach. Auch die hohe Qualität Neuer Musik durch die vergangenen Jahrhunderte kommt zur Sprache. Das Stück ist für 86 Musiker an 64 Notenpulten: jedoch existieren zwei Sätze unabhängig in Versionen für Soloklavier:

V. *L'Orchidée d'Argent*

Dies ist ein Arrangement des Satzes Orchidea. In hochromantischem Stil symbolisiert das Stück den heimlichen Traum auch des hartgesotenen Avantgardisten, doch einmal liebliche, zugängliche, finanziell ergiebige Musik zu schreiben. Es gibt hierzu einen imaginären, ungesungenen Text: “I love music, the more if new the music / I want money, that’s why I love new music / No, O Munich, mere newness mayn’t defy me / And I further try that they may buy me”.



VII *Pandora*

Im letzten Satz von *Orchideæ Ordinariæ* spielt das im Stück bisher sehr bescheidene Klavier ein längeres siebenminütige Solo, begleitet einmal eine kurze Minute lang von sechs Hörnern und sechs Kontrabässen. Pandora kann aber auch selbständig ohne die Orchestermusiker aufgeführt werden. Nach einem etwas „simplizistischen“ Anfang, gefolgt von einem durch tangoartige Rhythmen durchsetzten Teil, gelangt man in den Kern des Satzes, der hier am stärksten durch Kontraste der Tonhöhe, Dichte und

Lautstärke geprägt wird. Höchstvirtuose Passagen lösen quasiautistische ab, Momente des „nur jetzt“ andere der fortgesetzten Entwicklung. Zum Ende hin bröckelt Pandora allmählich ab.

RESONANCIA FLAUTOMATICA

FÜR BLOCKFLÖTE UND COMPUTER

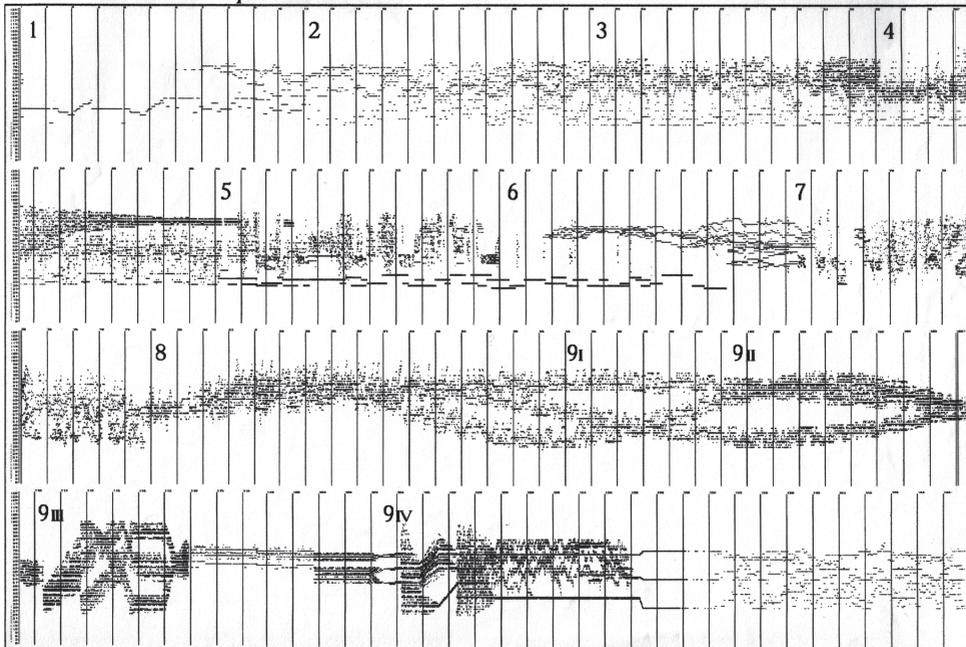
2008

entspringt der Begegnung eines Flötisten mit dem Computerprogramm PAPAGEI (Akronym für „Parametric-Algorithmic Patchbay-Accompanist Generating Events by Improvisation“ oder auch „Parametrisch-Algorithmischer Patchbay-Akkompagnist zur Generierung von Ereignissen durch Improvisation“), das speziell für dieses Stück entwickelt wurde.

- Spielt der Flötist, so löst das Programm eine Tonfolge gleicher Klangfarbe aus.
- Spielt der Flötist lauter, so wird die Tonfolge tonaler,
- spielt er schneller, so wird sie metrischer,
- spielt er höher, so wird sie ereignisreicher,
- spielt er vorwiegend steigende Passagen, so wird sie im Umfang enger,
- spielt er ein Crescendo, so wird sie schneller,
- spielt er nicht, so verstummt das Programm und umgekehrt.

Der Clou ist der Versuch, durch gezielte Improvisation PAPAGEI in möglichst verschiedene Richtungen zu bewegen.

variazioni e un pianoforte meccanico: Version Darmstadt 1990 + Version Köln 1996



KONZERT 02

MO. 11. 7. 2016
21:00 UHR

Alte Feuerwache, Köln

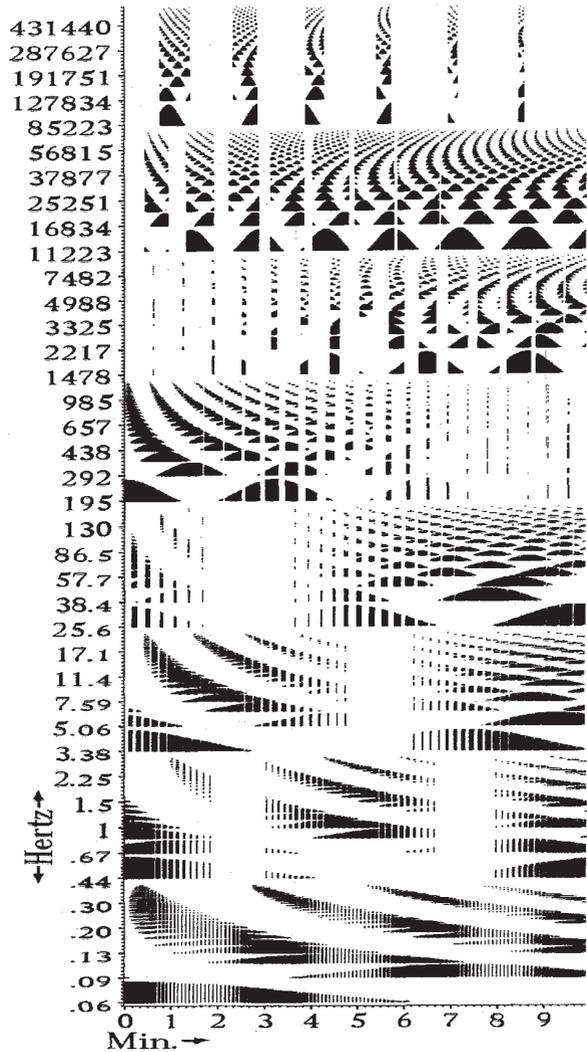
GRÜSSE, STÄNDCHEN UND MUSIK FÜR KLARENZ BARLOW

u.a. von Ori Barel, Peter Behrendsen,
Henning Berg, Marc Evans, David Gordon,
Georg Hajdu, Hauke Harder, Hans W. Koch,
Axel Lindner, Federico Llach, Dylan Meistrich,
Nick Norton, Masahiro Miwa, Harald Münz,
Roman Pfeifer, Robert HP Platz, Brandon Rolle,
Ernstalbrecht Stiebler, Kevin Volans,
Andreas Wagner, Muwon Heena Yoon,
Walter Zimmermann

Evelin Degen (E-MEX)	Flöte
Joachim Striepens (E-MEX)	Klarinette
Annegret Mayer-Lindenberg	Viola
Burkart Zeller (E-MEX)	Violoncello
Arturo Uribe Portugal:	Schlagzeug
Dahee Jeong	Klavier
Kristi Becker	Klavier
Dylan Meistrich	Gitarre
Heena Yoon	Klavier
Marc Evans	Klavier
Emanuel Wittersheim	Klangregie

sprechbohrer
Sigrid Sachse, Harald Münz, Georg Sachse
phonetische Stimmen

Sinophony II - Track 5 (the first 10 minutes)



KONZERT
03

DI 12. 7. 2016
19:30 UHR

Alten Feuerwache, Köln

ENSEMBLE MODELO62

Gemma Tripiana Muñoz	Flöte
Jorge López García	Klarinette
Justin Christensen	Trompete, Toy Gun
Teodora Stepančić	Klavier, Keyboard
Klára Adrlová	Percussion
Santiago Lascurain	Gitarre, Mandoline
Hadewijch Hofland	Geige, Triangel
Jan Willem Troost	Violoncello
Vasilis Stefanopoulos	Kontrabass

Ezequiel Menalled	Künstlerische & musikalische Leitung
Dario Giustarini	Technische Realisierung

TRIO FÜR VIOLINE, MANDOLINE
UND KLAVIER 1966

PINBALL PLAY 2010

VERHÄLTNISSE//
FÜR MELODIEINSTRUMENTE
VERSION 1 FOR ENSEMBLE 1974

SACHETS DES CISEAUX INSATIABLES
2002

...UNTIL... 1972
VERSION 7 FÜR GITARRE 1981

- PAUSE -

FÜR SIMON JONASSOHN-STEIN 2012

VINTE E CINCO ANÉIS 2010

JERTUR(2015

...UNTIL... 1972
VERSION 10 FÜR KONTRABASS 2015

SEPTIMA DE FACTO 2006

TRIO FÜR MANDOLINE, VIOLINE UND KLAVIER

1966

Als Zwanzigjähriger betrat ich kompositorisch zum ersten Mal die Welt der Zwölftonmusik; dieses Stück war mein drittes Œuvre auf dem Gebiet. Die Reihe: eine Keilförmige G Fis As F A E B Es H D C Cis. Der erste der drei Sätze spielt u.a. mit der Keilform und mit Blachers System variabler Metren. Der zweite Satz ist stark pointillistisch und polymetrisch. Der dritte kehrt zur Keilform zurück mit der Besonderheit, dass die Tonhöhe vertikal gestreckt wird. Hier gelang das Stück – nach nunmehr fünfzig Jahren – zu seiner Uraufführung.

PINBALL PLAY

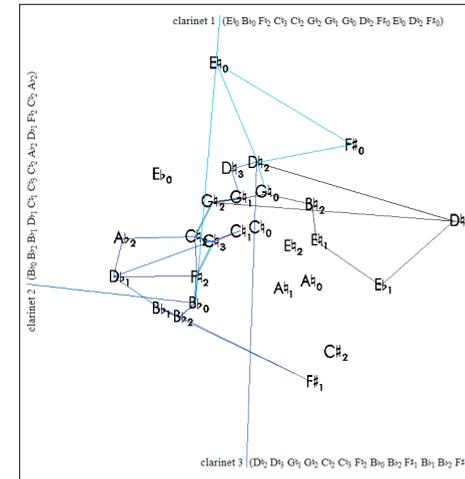
VERSION FÜR
SOLOKLARINETTE
UND PLAYBACK

2010

1978 entwickelte ich eine Methode zur quantitativen Bestimmung der Harmonizität eines Tonhöhenintervalls, von seinem Frequenzverhältnis ausgehend. Nach diesem System ist z.B. die 2:3 Quint 0.273 harmonisch, die 4:5 große Terz 0.119 harmonisch usw. Dieses Verfahren kann eine in Cent von einem bestimmten Grundton definierte Skala in Frequenzverhältnisse zu diesem Grundton umrechnen. Die Harmonizitäten aller Intervalle in der Skala können dann zu eine „mehrdimensional skalierten“ Karte geformt werden, wie hier unten: je harmonischer die Beziehung von zwei gegebenen Tonhöhen ist, desto näher zusammen werden die Tonhöhen in der Karte gezeigt.

Das Diagramm rechts zeigt die multidimensionale Skalierung der rationalisierten Bohlen-Pierce („BP“) Skala – Duodezime durch 13 gleichgeteilt – über den Umfang von zwei benachbarten reinen Duodezimen. Vier gerade Linien werden ins Diagramm von einem Zufallspunkt auf allen vier Seiten in eine Zufallsrichtung

wiederholt projiziert. Trifft eine Linie eine Note, ertönt sie und die Linie wird zu einer räumlich nahen Note abgelenkt, die dann auch ertönt. Dieser Vorgang wird wiederholt, bis eine gewisse Bahn erneut durchlaufen wird oder die Linie aus dem Diagramm tritt.



Diese ständig wechselnden Bahnen, ähnlich denen in einem Flipperspiel (daher der Titel), erzeugen Melodien, auf vier Klarinetten verteilt, eine für jede Seite des Diagramms. Die vier Klarinetten spielen regelmäßig eine neue Melodie an Vielfachen von 4", 3", 3½" bzw. 2½". Die Melodien dauern zunächst etwa eine halben Sekunde, aber sie werden allmählich länger. Das Diagramm zeigt die letzten vier Melodien des Stückes. Das Wort „Play“ im Titel bezieht sich offensichtlich aufs musikalische, dramaturgische und sportliches „Spiel“ und indirekt auf meine melodische „Beute“ oder „Fang“, „prooi“ auf Niederländisch (Kees van Prooijen war dritter unabhängiger Miterfinder der BP-Skala).

VERHÄLTNISS VERSION 1

1974

ist eine variable Komposition, deren ureigentliche Festlegung (wie bei Textmusik und ...until...) allein durch eine Verbalpartitur erfolgt; darin stehen als Vorbedingungen ein festgelegter Tonhöhenvorrat zur Wahl eines jeden Tones, ein festgelegter Zeitpunktezyklus zur Wahl eines jeden Anschlags sowie ein tonhöhenmäßig konstanter, kontinuierlich klingender, zum Beginn eines jeden Zyklus merklich pulsierender Bezugston. Zweck der Komposition ist die Erzeugung harmonischer und metrischer Felder veränderlicher Intensität (atonal bis tonal, ametrisch bis metrisch) durch die melodische bzw. rhythmische Organisation einer relativ kleinen Menge von Tonhöhen bzw. Zeitpunkten. Verhältnisse ist sechsmal auf verschiedene Weise ausgearbeitet worden, die ersten vier Male gleich in den Jahren 1974-76, die letzten zwei 1985.

Version 1 – die strengste und kompakteste der sechs Versionen – basiert auf acht melodischen und acht rhythmischen Mustern, die wiederum aus jeweils acht Motiven à je zwei Noten bestehen – das Ausgangsmaterial umfasst also 64 melodische und 64 rhythmische Zweinotennotive. Kompositorisch werden die acht melodischen und acht rhythmischen Muster zu 64 Abschnitten kombiniert.

	1a	1b	1c	1d	1a	1b	1c	1d
0	Gitarre	K-Bass	Flöte	Trompete	Klavier	Violine	Cello	Klarinette
1	Flöte	Gitarre	Klavier	Klarinette	Trompete	K-Bass	Violine	Cello
2	Trompete	Cello	Violine	K-Bass	Klarinette	Gitarre	Klavier	Flöte
3	Violine	Klavier	Klarinette	Cello	Gitarre	Trompete	Flöte	K-Bass
4	K-Bass	Flöte	Trompete	Klavier	Cello	Klarinette	Gitarre	Violine
5	Cello	Klarinette	K-Bass	Gitarre	Violine	Flöte	Trompete	Klavier
6	Klavier	Violine	Gitarre	Flöte	K-Bass	Cello	Klarinette	Trompete
7	Klarinette	Trompete	Cello	Violine	Flöte	Klavier	K-Bass	Gitarre

Ursprünglich (1974) für zwei Klaviere bzw. für Streichnonett arrangiert, diese 2016er Bearbeitung für acht Melodieinstrumente plus Schlagzeug des Ensembles Modelo62 gestaltet die acht melodischen Muster aus je acht melodischen Motiven als ein Matrix von 8-8 Motiven, in der jeder Reihe und jede Spalte eine einmalige Permutation der Instrumentation formt – s. Grafik.

SACHETS DE CISEAUX INSATIABLES

2002

ist eine Septett-Bearbeitung dreier früheren Stücke von mir, 1. *Sachets de la famille* (aus *Im Januar am Nil*, 1984), pentatonisch mit Pistolenschuss – und Sibelius, Smetana, Tschaikowski, Mussorgski und Strawinski unauffällig zitierend, 2. *Les Ciseaux de Tom Johnson* (1998), zu dessen 60. geschrieben, eine geometrische Behandlung seines Namens, sowie 3. *Elle l'a vue, elle l'a bue, la pomme insatiable* (aus Vier Identischen Stücken für Klavier, 1995), mit tango-artigen 3:4-Rhythmen sowie Bizet- und Beatles-Zitaten (der letzte Titel entstammt u.a. den Worten „I love you“).

...UNTIL... FÜR MELODIE-INSTRUMENT UND BORDUN

1972

Im Jahre 1972 konzipiert, beinhaltet diese Komposition einer zyklischen Melodie, deren Töne einem durchklingenden Grundton gegenüber zunächst möglichst konsonant sind, die aber allmählich dissonanteren Tönen weichen; gegen Ende des Stücks führt eine unauffällige „Korrektur“ des Grundtons zur Entlarvung der neuen Konstellation als die tonhöhen- und zeitmäßig verschobene Ursprüngliche. Diese Komposition ist die minimalste aller meiner Arbeiten.

Version 7 für Gitarre [1980] verwendet als Naturflageolets gespielte Mikrointervalle, wobei diese erst graduell „einschleichen“. Die Saiten des Instruments sind auf A, A+, e, e+,

c', c'+ gestimmt (das Pluszeichen bedeutet eine Vierteltonverschiebung nach oben). Gegen Ende werden alle Töne auf den vierteltönigen Saiten gezupft und der Grundton [e'] steigt einen Viertelton nach oben.

Version 10 für Kontrabass [2015] setzt das höchste Primzahllimit ein, das in *...until...* je verwendet wurde: die 11 (die 7 war die bisherige Grenze in der Version 7). Die Saiten weichen um +33, -4, -33 und 0¢ von der Normalstimmung ab. Der Grundton [e'] gleitet am Ende nur 31¢ nach unten. Noten- und Pausendauern sind auf genau 1, 2 oder 3 Sechzehnteln beschränkt, doch hat jeder der 439 Takte einen ihm eigenen Rhythmus

FÜR SIMON JONASSOHN- STEIN

2012

Auf der Suche nach einem Automatismus – basierenden auf dem in meinem Computerprogramm Autobusk wirkenden System der Harmonik und Metrik – zur Synthese von Chorälen erstellte ich mehrere sogenannte „multidimensional skalierten“ (MDS-) Grafiken der manuell reingestimmten Töne des Bach-Chorals Zeucht ein zu deinen Toren. Diese MDS-Grafiken, die harmonisch starke Intervalle als eng zusammenliegende Tonpaare zeigen und umgekehrt, baute ich zu einem Videofilm zusammen, der den harmonischen Verlauf des Bach-Chorals darstellt. Das Bild rechts zeigt die MDS der Tonhöhen des Bach-Chorals, mit dem ersten Akkord in blau umrissen. Die Notennamen entsprechen dem Usus des englischsprachigen Raums.

Ich zitiere jetzt aus den Proceedings der 40. Internationalen Computermusik-Konferenz (ICMC) 2014 in Athen:

Nach aufmerksamer Beobachtung des Videos erstellte ich zwei einfache Regeln zur Synthese eines Chorals:

- 1 Die Gesamtharmonizität eines zufällig aus einer multidimensional skalierten Karte gewählten Akkords ist proportional zur Unverzichtbarkeit des Pulses der ihn trägt.
- 2 Jeder Akkord und sein Nachfolger teilen einen Ton gemeinsam. Mit diesen Regeln vor Augen, begann ich ein Stück für eine computergesteuerte Pfeifenorgel in der Kölner Kirche St. Peter (Petrus, der Stein, hieß ursprünglich Simon, Sohn von Jonas – daher der Titel). Das Tonhöhenmaterial bestand aus 79 reingestimmten, über die $4\frac{1}{2}$ Oktaven der Orgel reichenden Intervallen, deren Frequenzverhältnisse Primzahlen bis zu 7 enthalten. Obwohl die 54 Halbtonschritte der Orgel eigentlich 12-Ton-gleichtemperiert gestimmt waren, erfolgte die Komposition des Stücks als wären die Töne reingestimmt; dies entspricht der allgemeinen Praxis der Komposition 12-Ton-temperierter Musik mit der vorgestellten Harmonik (aber nicht dem Klang) von Reiner Stimmung.

Das für das Stück ausgewählte Metrum war ein ganz langsamer $3/2$. Mit der oben beschriebene Methode schrieb ich vier Choräle, teilweise mit Autobusk-„Improvisationen“ in den gleichen Harmonien synchronisiert und teilweise zeitlich versetzt. Parallelmetren waren 2-2-2, 3-2-2, 2-3-2, 2-2-3, 2-2-2-2 und 2-2-2-3 Sechzehntelnoten.

VINTE E CINCO ANÉIS

2010

(„25 Ringe“ auf Portugiesisch) nutzt eine spezielle Stimmung: eine (den vollen Umfang des nur einminütigen Stückes bildende) kleine Septime gleichgeteilt in 14 Schritte, wieder eingesetzt und erweitert in)ertur([2015]. Ein der multidimensionalen Skalierung der rationalisierten Skala abgewonnener Choral entwickelt sich durch 25 sich zeitlich allmählich verzerrende Wiederholungen zu einer quasi-chromatisch nach oben rasenden Tonleiter. Es wurde anlässlich der 25-Jahresfeier des Miso Ensembles im Juni 2010 in Cascais bei Lissabon uraufgeführt.

ERTUR(

2015

Top of Form – Als ich zusagte, Musik für eine Ausstellung von Gemälden von Alfons Mucha (1860-1939) zu schreiben, kam bald der Gedanke, Musik von Muchas Zeitgenossen und Landsmann Leoš Janáček (1854-1928) einzu-beziehen. Beide wurden in Mähren geboren (damals Kaisertum Österreich, heute Tschechische Republik).

37 ausgewählte Muchagemälde werden 37 Janáčekstücken (darunter Sätze größerer Werke) gegenübergestellt. Die Quadratwurzel der Bildfläche in Zoll (") gleicht der Dauer der Musikauswahl in Sekunden ("). Die Noten werden an Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier umverteilt, mit anfänglichem Tonhöhenumfang einer kleinen Septime (c'-b'), allmählich auf 50 Halbtöne (c-des''') steigend, von denen jedem Instrument zehn Noten zugewiesen werden. Analog dazu wird jedes Muchabild zuerst nur mit seiner verbreitetsten Farbe gezeigt, der Rest in grau. Während jeder Janáčekmusik erweitert sich der Farbumfang der Muchawerke, in der Bildmitte beginnend, um schließlich alle Originalfarben zu erfassen. Ein Klappgeräusch kündigt jeden Abschnitt an, wie bei Filmaufnahmen. Der Titel ertur(lässt sich – wie Tonhöhe, Fläche und Farbe – zu apertura (Tschechisch, Italienisch, Polnisch), aperture (Englisch, Französisch),

copertura (Italienisch), abertura/cobertura (Spanisch, Portugiesisch) oder obertura (Spanisch) erweitern: Öffnung oder Verdeckung. Der Klammer-zu könnte Teil eines „p“s oder „b“s, der Klammer-auf Teil eines „a“s oder „e“s sein. Zudem bedeutet „Ertur“ „Erbsen“ auf Isländisch.

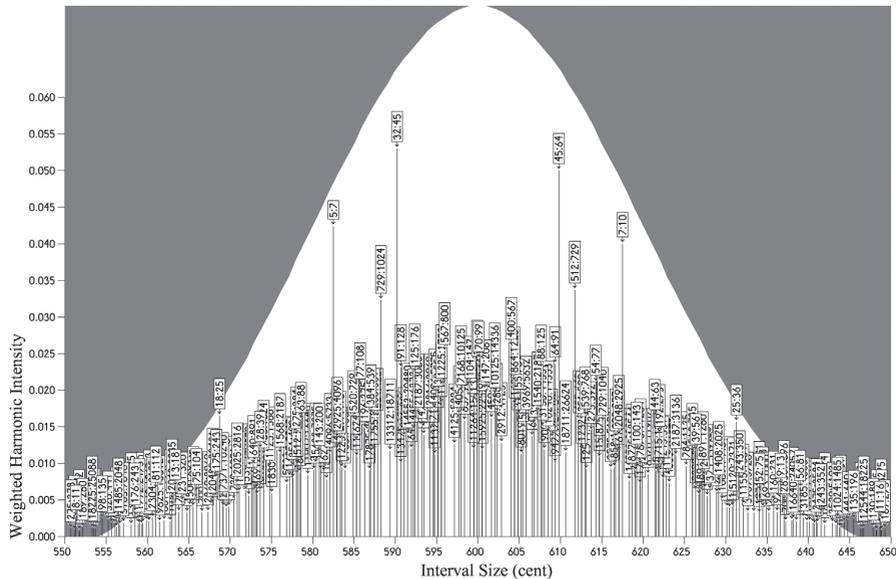
Der Filmanfang zeigt eine Luftaufnahme der Abtei St. Thomas in Brünn, wo nach zuverlässigen Quellen Mucha als Kind in einem vom jungen Janáček geleiteten Chor sang. Auch ersichtlich: „C. Brlo“ – einmal vor 30 Jahren begann ich eine Konzertprogramm-Biographie mit den Worten „Klrmz Brlo wurde nicht in der ČSSR geboren“.

Die Mikrotonalität – Quart durch sieben gleichgeteilt – erweitert den Tonhöhenumfang eines früheren einminütigen, ganz auf die kleine Septim beschränkten Stücks namens vint e cinco anéis für die gleiche Besetzung; die Abweichungen betragen dort ± 14 , ± 29 und $\pm 43\text{¢}$ von der Normalstimmung. Die um $\pm 43\text{¢}$ abweichenden Töne wurden hier dem Bläser- und Streicher-Tonhöhenvorrat weggenommen, aber als Sinuston-Akkorde am Anfang und Ende wiedereingeführt. Das „er“ am Filmende ist eigentlich die linke Hälfte des Wortes „end“.

SEPTIMA DE FACTO

2006

(„die Siebte tatsächlich“), für sieben Musiker, basiert auf einem bekannten Lied des Sängers Prince, und zwar einerseits auf der Harmonik (hier unter Hinzuziehung der Naturseptim mit der Primzahl 7 in die musikalische Grammatik) sowie Metrik (hier auf 7/8 gekürzt), andererseits auf der Phonetik des Textes (eine Spektralanalyse wurde hier in Instrumentaltöne umgesetzt). Das siebenminütige Stück wurde am 7.7.2007 in Reyjavik uraufgeführt.



KURZ- GLOSSAR

HARMONIZITÄT

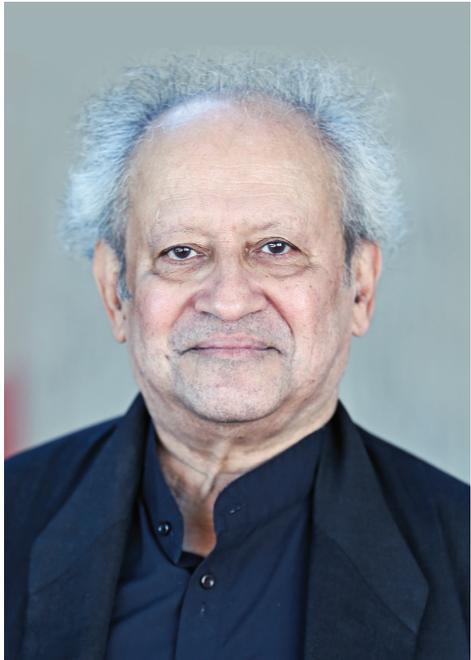
Ein von mir algebraisch ermitteltes numerisches Maß von inwieweit ein Tonhöhenintervall harmonisch ist; z.B. die Oktave 1:2 (Harmonizität 1,000) ist harmonischer als die Naturterz 4:5 (0,119), die wiederum harmonischer ist als die übermäßige Quart 15:16 (0,060). Metrische Schichtung: Die Veranschaulichung eines multiplikativen Metrums als fortgesetztes Produkt von Primzahlen; z.B. 12/16 als 2·2·3, d.h. zweimal zweimal drei Sechzehntel. Weitere Primzahlen nach links heben die Schichtung in die Ebene der Form.

MULTIDIMENSIONALE SKALIERUNG (MDS)

Ein Algorithmus aus der Statistik der die Ähnlichkeit von Dingen geometrisch darstellen lässt; Dinge die ähnlicher sind werden räumlich näher platziert, Dinge die weniger ähnlicher sind weiter auseinander. Sind z.B. nur Entfernungen von Städten bekannt aber nicht ihre Lage, kann die MDS eine Landkarte erstellen. Ich verwende die MDS um „Landkarten“ von Tönen zu erstellen anhand ihrer Harmonizität.

UNVERZICHTBARKEIT

Ein von mir entwickeltes numerisches Maß von inwieweit ein Puls für die Deutlichkeit eines Metrums unentbehrlich ist; z.B. sechs Achtelnoten in 3/4 (5 0 3 1 4 2) gegen sechs Achtelnoten in 6/8 (5 0 2 4 1 3).



KLARENZ BARLOW

Clarenz Bahrloh
 Clarêncio Barão
 Clarence Barlough
 Qlaghens Baghlou
 Clarenz Barlowe
 Chiarenzo Barlo
 Clarent Barrealeux
 Clarentius Barlovicus
 Prof. Barlomew Clarifier

1945: born into the English-speaking minority of Calcutta, going there to school and college, studying piano, music theory and natural sciences.

1957: first compositions

1965: graduated in science at Calcutta University, thereafter active as conductor and music theory teacher at the Calcutta School of Music. 1968: moved to Cologne, studying (until 1973) composition and electronic music at Cologne Music University.

1971-1972: studied also at the Institute of Sonology, Utrecht University.

1971: began to use computers as a compositional aid.

1982: initiated, 1986 co-founded, 1986-1993 and 1996-2002 chaired GIMIK: Initiative Musik und Informatik Köln.

1982-1994: in charge of Computer Music at the Darmstadt Summer Courses for New Music.

1984-2005: lecturer on Computer Music, Cologne Music University. 1988: Director of Music, XIVth International Computer Music Conference, held in Cologne.

1990-1991: visiting professor of composition, Folkwang University Essen.

1990-94: Artistic Director, Institute of Sonology, The Hague Royal Conservatory.

1994-2006: Professor of Composition and Sonology at the same conservatory.

1994-2010: member of the Académie Internationale de Musique Electroacoustique in Bourges.

2005-2006: visiting professor of composition, School of Music and Performing Arts ESMAE in Porto.

Since 2006: Corwin Professor and Head of Composition, Music Department, University of California Santa Barbara.

WERKLISTE – ALPHABETISCH

Approximating Pi [2007]
 Çoğluotobüsişletmesi [1978]
)ertur([2015]
 Estudio Siete [1995]
 fLvXx\$ [1992]
 Für Simon Jonassohn-Stein [2012]
 Im Januar am Nil [1981]
 Kuri Suti Bekar [1998]
 Les Ciseaux de Tom Johnson [1998]
 Ludus Ragalis: 13 Präludien und Fugen für Klavier [1974-2006]
 VII. Ut majeur – Kámód [1974]
 IX. Si bémol - Jhinjhóti [2003]
 XI. La bémol - Ďés [2003]
 Orchidéæ Ordinariæ [1989]
 V. L'Orchidée d'Argent
 VII. Pandora
 Pinball Play – Version für Soloklarinette und Playback [2010]
 Reidosklopädie? Enzyklopoport? [1976]
 Resonancia Flautomática für Blockflöte und Computer [2008]
 sachets de ciseaux insatiables [2002]
 septima de facto [2006]
 Songbird's Hour [2011]
 Suite für Klavier [1966]
 Textmusik für Klavier - Version 8 [1973]
 Trio für Mandoline, Violine und Klavier [1966]
 ...until... für Melodieinstrument und Bordun [1972]
 Version 5 für Klavier [1974]
 Version 7 für Gitarre [1980]
 Version 8 für Blockflöte [1981]
 Version 9 für Elektronik [1994]
 Version 10 für Kontrabass [2015]
 Verhältnisse - Version 1 [1974]
 Vier ISIS-Studien [2003-2008]
 1 Für GIMIK: [2003]
 2 Eleven Steps In Staying A Kingly Dream [2004]
 3 Ohne Titel / Öl auf Metall, Holz [2007]
 4 Ceci n'est pas une œuvre d'art [2008]
 vinte e cinco anéis [2010]
 Zero Crossing [2001]

WERKLISTE – CHRONOLOGISCH

1966 Suite für Klavier
 1966 Trio für Mandoline, Violine und Klavier
 1972 ...until... für Melodieinstrument und Bordun
 1973 Textmusik für Klavier - Version 8
 1974 ...until... Version 5 f. Klavier und Bordun
 1974 Verhältnisse - Version 1
 1974 Ludus Ragalis: VII.Ut majeur – Kámód
 1976 Reidosklopädie? Enzyklopoport?
 1978 Çoğluotobüsişletmesi
 1980 ...until... Version 7 f. Gitarre und Bordun
 1981 ...until... Version 8 f. Blockflöte und Bordun
 1981 Im Januar am Nil
 1989 Orchidéæ Ordinariæ
 V. L'Orchidée d'Argent
 VII. Pandora
 1992 fLvXx\$
 1994 ...until... Version 9 für Elektronik
 1995 Estudio Siete
 1998 Kuri Suti Bekar
 1998 Les Ciseaux de Tom Johnson
 2001 Zero Crossing
 2002 sachets de ciseaux insatiables
 2003 ISIS-Studie 1 – Für GIMIK:
 2003 Ludus Ragalis: IX. Si bémol - Jhinjhóti
 2003 Ludus Ragalis: XI. La bémol - Ďés
 2004 ISIS-Studie 2 – Eleven Steps In Staying A Kingly Dream
 2006 septima de facto
 2007 Approximating Pi
 2007 ISIS-Studie 3 – O.T. / Öl auf Metall, Holz
 2008 Resonancia Flautomática für Blockflöte und Computer
 2008 ISIS-Studie 4 – Ceci n'est pas une œuvre d'art
 2010 Pinball Play – Version für Soloklarinette und Playback
 2010 vinte e cinco anéis
 2011 Songbird's Hour
 2012 Für Simon Jonassohn-Stein
 2015 ...until... Version 10 f. Kontrabass und Bordun
 2015)ertur(

Organisationsteam:

Prof. Aria Adli
Kristi Becker
Lucia Mense
Dr. Doris Mücke
Roman Pfeifer

Kölner Gesellschaft für Neue Musik e.V.

Wißmannstr. 30
50823 Köln

Grafik: Bernd Eischeid
berndeisheid.wordpress.com

Veranstaltet von:



In Zusammenarbeit mit:



Dank an:

Language, Music, and Cognition Research Group



Mit freundlicher Unterstützung von:





BARLOW

FESTIVAL & SYMPOSIUM

ZUM 70. GEBURTSTAG
VON KLARENZ BARLOW

10.-12.
JULI '16

570
575
580
585
590
595
600
605
610
615
620
625
630

18:25

5:7

729:1024

3

91:128

FESTIVAL & SYMPOSIUM

ZUM 70. GEBURTSTAG
VON KLARENZ BARLOW

10.-12.
JULI '16

570
575
580
585
590
595
600
605
610
615
620
625
630

18:25

5:7

729:1024

3

91:128

4125:5824

405:71

11264:15413

15925:22397

2912:112

8012:5131

603:3969:5032

901:5150:1155

947:10210:11555

18711:26624

125:1232:1539:768

13875:729:1040

852:1111:2048:2925

14877:12544

12478:100:143

715:1192:44:63

2187:3136

784:1125

89:89:39:56:15

32:89:1200

1408:2025

5120:7371