



sound exchange

Experimentelle Musikkulturen in Mitteleuropa
Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe

- 6 Vorwort
10 Preface
Carsten Seiffarth / Carsten Stabenow
- 14 Grußwort: Goethe-Institut Prag
15 Welcome: Goethe-Institut Prague
Angelika Eder
- 16 Grußwort: Kulturstiftung des Bundes
17 Welcome: The German Federal Cultural Foundation
Hortensia Völckers / Alexander Farenholtz
- 18 Experiment und Widerstand –
Experimentelle Musik in Mitteleuropa
21 Experiment and Resistance –
Experimental Music in Central and Eastern Europe
Golo Föllmer
- 26 Ausstellung: Experimentelle Musik in Mitteleuropa
27 Exhibition: Experimental Music in Central and Eastern Europe



DE

- 30 **sound exchange festival Chemnitz 15. – 18.11.2012**
- 50 Ausstellung Exhibition: Visible Music That Anybody Can Listen To
- 54 Sprachklangexperimente, Klangmaschinen, elektroakustische Musik,
Multimedia – Auge in Auge mit dem Staat
63 Speech Sound Experiments, Sound Machines, Electroacoustic Music,
Multimedia – Face to Face with the State
Gisela Nauck
- 72 Im musikalischen Niemandsland –
unerhörte Produktionen am Rande der Rockkultur
86 In a Musical No-Man's-Land –
Unheard-of Productions on the Fringes of the Rock Culture
Susanne Binas-Preisendörfer



HU

100 **sound exchange day Budapest 13.10.2012**

110 Die Freiheit ist nur Schein –
Experimentelle Musik und Medienkunst in Ungarn

128 Freedom is Mere Illusion –
Experimental Music and Media Arts in Hungary

Balázs Kovács



CZ

146 **sound exchange day Prague 05.10.2012**

158 Wiege der Moderne in der Provinz –
Intermediale Kunst in der Tschechoslowakei von der Zeit zwischen
den beiden Weltkriegen bis zur Samtenen Revolution

165 The Provincial Cradle of Modernity – Intermedia art in Czechoslovakia
from the interwar period to the Velvet Revolution

Miloš Vojtěchovský

172 Der Osten des Westens – Elektroakustische Musik
in der Tschechoslowakei von 1948 bis 1992

177 The East of the West: The context for electroacoustic music
in Czechoslovakia, 1948–1992

Martin Flašar

182 Radio Art

185 Radio Art

Michal Rataj

188 Asylum Zone – Musik im tschechoslowakischen Film

190 Asylum Zone – A Czechoslovakian Soundtrack

Pavel Klusák



EE

192

sound exchange day Tallinn 28.09.2012

202

Medienbasierte Musik in Estland

215

Media-Based Music in Estonia

Gerhard Lock / Hans-Gunter Lock



LV

226

sound exchange day Riga 08.09.2012

236

Avantgardistische Strömungen in der lettischen Musik von 1970–1990

250

Avant-garde Trends in Latvian Music, 1970s–1990s

Daiga Mazvērsīte / Māra Traumane

262

Die lettische experimentelle Musik
von der zweiten Hälfte der 1990er Jahre bis 2011

271

**Latvian Experimental Music
from the second half of the 1990s until 2011**

Viestarts Gailītis



LT

278

sound exchange day Vilnius 14.04.2012

292

Zeitgenössische Musik, Klangkunst und Medien in Litauen:
Von der historischen Perspektive bis zum aktuellen Stand

307

**Contemporary Music, Sound Art and Media in Lithuania:
From a Historical Perspective to the Present**

Tautvydas Bajarkevičius



SK

320 **sound exchange day Bratislava 02.12.2011**

330 Organisierter Klang und Experiment in der slowakischen Musik
345 Organized Sound and Experiments in Slovak Music

Slávo Krekovič



PL

360 **sound exchange day Kraków 18.11.2011**

370 Eine Geschichte der elektroakustischen Musik in Polen aus der Perspektive
des Experimentalstudios des Polnischen Rundfunks von 1957-1990

378 A History of Electroacoustic Music in Poland from the Perspective of the
Polish Radio Experimental Studio 1957-1990

Monika Pasiecznik

385 Die Avantgardistische Alternative der letzten 20 Jahre in Polen:
Auf der Suche nach Schnittstellen

393 The Avant-garde Alternative of the last 20 Years in Poland:
In Search of Points of Intersection

Antoni Beksiak

402 **biographies**

414 **Impressum / imprint**

Mittelosteuropa besitzt heute eine lebendige, international vernetzte Szene von Musikern und Künstlern, Festivals und lokalen Zentren experimenteller Musik. In der Erinnerungskultur der jeweiligen Länder spielen aber lokale nicht-akademische Traditionen häufig eine relativ geringe Rolle. Das ist der regionalen Geschichte geschuldet, in der experimentelle Techniken und ihre Protagonisten in Zeiten des Sozialismus in Nischen gedrängt, in den Untergrund verbannt oder einfach verboten wurden. Nach der politischen Wende 1990 traten dann westliche Kulturpraktiken in den Vordergrund, ohne die lokale nonkonformistische Geschichte der experimentellen Kunst und Musik hinreichend aufzuarbeiten. Das Resultat ist eine relativ »traditionslos« agierende junge Generation und eine drastisch unterinformierte internationale Musikszene.

Diese Arbeitsthese entwickelte der Hallenser Musikforscher Golo Föllmer nach einer über ein Jahr dauernden Recherche in acht Ländern Mittelosteuropas. Die Vor-Ort-Forschung in Budapest, Bratislava, Prag, Ljubljana, Warschau, Krakau, Riga, Vilnius und Tallinn erfolgte im Jahr 2009/2010 auf Einladung des Goethe-Instituts, wobei sich vielfältige Kontakte zu den unterschiedlichsten Vertretern der jeweiligen nationalen zeitgenössischen Musikkulturen entwickelten. Daraus entstand im Auftrag des Goethe-Instituts eine facettenreiche Anthologie mit Beiträgen von ausgewiesenen regionalen Experten der Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft, die Elemente lokaler Spurensuche bündelt und aktuelle Positionen und historische Funde von Protagonisten und musikästhetischen Positionen der Geschichte musikalischer Experimente in Mittelosteuropa dokumentiert. Die hier dargestellten, oft wenig bekannten musikalischen und künstlerischen Positionen zeigen eine weite stilistische und ästhetische Bandbreite experimenteller Musikkultur, die einerseits jahrzehntelangen politischen Repressionen ausgesetzt war, die sich aber andererseits – nach 1990 – im Kontext einer Atmosphäre der Öffnung und internationalen Vernetzung wiederfand.



Als wir 2010 vom Goethe-Institut und Golo Föllmer gefragt wurden die Ergebnisse dieser musikwissenschaftlichen Arbeit in Form einer Veranstaltungs- und Konzertreihe auch einem breiterem Publikum vorzustellen, waren wir gleichermaßen interessiert wie skeptisch. Interessiert aufgrund unserer eigenen ost-deutschen Geschichte und Sozialisation durch eben diese subkulturellen, experimentellen Randbereiche der Kulturlandschaft und der faszinierend vielfältigen Ausprägung dieser Szenen in Mittelosteuropa. Skeptisch aufgrund der Größe des Vorhabens – würde es gelingen an so unterschiedlichen Orten in Mittelosteuropa die historischen Fakten in einer Weise zu durchdringen, um sie auf plastische Art und Weise neu kontextualisieren zu können? Und wen interessiert heute noch die lange Geschichte von kultureller Repression und individuellen Nischen oder auch von offenem und verdecktem Austausch zwischen Estland, Lettland, Litauen, Polen, Tschechien, der Slowakei, Ungarn, der DDR und dem Rest der Welt?

Klar war, wir wollten kein akademisch-dokumentarisches Programm generieren. Im Zentrum sollten die künstlerischen Werke selbst und die Ideen der nichtakademischen experimentellen Musikkulturen stehen, die zum großen Teil nichts von ihrer Aktualität verloren haben. Die historischen Wurzeln der unterschiedlichen lokalen Entwicklungen sollten freigelegt, zeitgemäß interpretiert und in der Gegenwart fortgeschrieben werden. Hierfür musste eine Form entwickelt werden, die sowohl fundierte lokale Sachkenntnis als auch überregionale Vernetzung verbinden konnte und uns nicht in die Position der »Kulturbringer« versetzen würde. Deshalb luden wir zum einen lokale Co-Kuratoren ein, mit denen wir gemeinsam die jeweiligen Programmmodule aus den Orten und Ländern heraus entwickeln und vernetzen konnten. Zum anderen erweiterten wir unser Konzept um das Gebiet der DDR: eine für uns zwingend logische Konsequenz der gemeinsamen sozialistischen Nachkriegsgeschichte aller im Projekt zusammengebrachten Länder. Denn auch hier lassen sich vor 1990 ähnliche Probleme des Nischendaseins bzw. staatlicher Unterdrückung experimenteller Musikpraktiken beobachten, und in den neuen Bundesländern ist seit 1990 ein ebensolcher Traditionsverlust zu beobachten.

Unsere finale Projektidee bestand aus der Realisierung von insgesamt sieben sound exchange Modulen mit Konzerten, Performances, Ausstellungen und Workshops innerhalb eines Jahres in ausgewählten mittelosteuropäischen Städten und einem großen abschließenden Festival in Chemnitz. Dank der engen Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut und der Förderung durch die Kulturstiftung des Bundes, die der Verein DOCK e.V. im April 2011 erhielt, konnten wir im Herbst 2011 mit dem Projekt beginnen.

Zwischen November 2011 und Oktober 2012 fanden in Krakau, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prag und Budapest sound exchange days statt. Die gemeinsam mit den Co-Kuratoren vor Ort entwickelten länderspezifischen Programme zu Themen wie Elektronische Klangexperimente, Dadaistische Happenings und New Wave, Minimal Music, Fluxus, Experimentelle Elektroakustische Musik, Intermedia, Graphische Notationen oder Echtzeitimprovisation stellten meist einen lokalen Pionier aus der Geschichte der jeweiligen experimentellen Musikkultur in den Mittelpunkt. Alle Programmmodule wurden zu den sound exchange days in bilateralem Austausch und in enger Kooperation mit lokalen Musikfestivals präsentiert.


In der Woche vor jedem sound exchange day fanden thematische Workshops zur aktuellen Praxis und Ästhetik experimenteller Musikproduktion statt, die ebenfalls nach dem Prinzip des Austauschs organisiert waren und Schwerpunktthemen des künstlerischen Programms aufnahmen.

Von Beginn an begleitete eine Wanderausstellung zur Geschichte der experimentellen Musik in Mitteleuropa die sound exchange days, die in den regionalen Goethe-Instituten oder an den Spielorten gezeigt wurde. Diese Ausstellung stellte genau die historischen Pioniere bzw. Vaterfiguren der experimentellen Musik der einzelnen Länder mit ihren Biographien und Werken in Text, Bild und Ton vor, die auch zentral für die Programmmodule und die unterschiedlichen stilistischen Gattungen waren.

Die seit September 2011 aktive Webseite www.soundexchange.eu begleitete das Projekt mit Programminformationen und vertiefenden Texten und Dokumenten zu den einzelnen Ländern aus der oben genannten wissenschaftlichen Anthologie, die im Rhythmus der sound exchange days online gestellt wurden, als Mischung aus digitalem Nachschlagewerk und lebendiger Dokumentation.

sound exchange präsentierte auf seiner »Tour« zahlreiche individuelle künstlerische Positionen, regionale Gruppierungen und Strömungen einer lebendigen experimentellen Musikkultur in Mitteleuropa und zeigte eine Fülle großartiger künstlerischer Ereignisse, Projekte und Werke. Wichtig war dabei immer möglichst die ganze Bandbreite experimenteller Musik in prototypischen Ausschnitten zu präsentieren, und dabei nicht in der Geschichte zu verharren, sondern eine junge Generation mit den in Vergessenheit geratenen lokalen Traditionen zu verknüpfen. Dabei entdeckten und interpretierten die eingeladenen Musiker, Komponisten und Künstler nicht nur Werke von Pionieren der experimentellen Musik, sondern entwickelten auch neue Projekte im Geist des experimentellen Undergrounds aus der Zeit vor 1990.

Die Resonanz auf die Projekte vor Ort war überwältigend. Ein überwiegend junges Publikum war überrascht und zugleich fasziniert von dem Reichtum und der Vielfältigkeit experimenteller Musik ihrer eigenen Länder und Nachbarn. Bereits jetzt entwickeln sich aus den künstlerischen Projekten und Workshops die ersten Folgeprojekte und neue Kooperationen zwischen den beteiligten Personen und Institutionen.



Das sound exchange festival Chemnitz bildet den Abschluss des Projekts. Erstmals werden dazu ausgewählte künstlerische Projekte der vorangegangenen sound exchange days aus allen beteiligten Ländern zusammengeführt. Die Idee, dieses Abschlussfestival gerade in Chemnitz zu organisieren, lag nahe: Karl-Marx-Stadt (heute wieder Chemnitz) war ein in der DDR bekannter Ort für subversive und experimentelle Bewegungen, sowohl in der Bildenden Kunst (z. B. die Künstlergruppe Clara Mosch) als auch in der Musik, z. B. die AG Geige. Ehemalige Mitglieder dieser Gruppe gründeten nach der Wende in Chemnitz das freie Kulturhaus VOXXX, das seit 2008 unter dem neuen Namen weltecho in der Chemnitzer Innenstadt beheimatet ist. Das weltecho ist der Produktions- und Veranstaltungspartner des sound exchange festivals vom 15. bis 18. November 2012.

Dieser Band, der zum sound exchange festival Chemnitz erscheint, ist zuallererst Programmbuch für das Festival. Er bietet aber auch einen Überblick über das gesamte Projekt sound exchange, dokumentiert die einzelnen Programmstationen und Elemente und publiziert die Texte der Anthologie als Hintergrundinformation über die lokalen experimentellen Musikkulturen erstmalig in gedruckter Form.

Dass dieses große Projekt überhaupt so gelingen konnte ist vor allem unserem hervorragenden Produktionsteam – Markus Steffens, Florian Wachinger, Melanie Uerlings, Michael Rudolph, Ulf Kallscheidt –, allen beteiligten Komponisten, Musikern, Künstlern, Technikern, Mitarbeitern, Autoren und Übersetzern, Golo Föllmer und unseren Co-Kuratoren und Festivalpartnern in Mittelosteuropa, unserem Chemnitzer Partner weltecho Oscar e.V., den dort kooperierenden Institutionen (Neue Sächsische Galerie, Kunstsammlungen Chemnitz, Atomino) und der Stadt Chemnitz, dem Goethe-Institut und seinen engagierten Mitarbeitern in den einzelnen regionalen Instituten – insbesondere Dr. Angelika Eder vom Goethe-Institut in Prag – und der Kulturstiftung des Bundes zu verdanken. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt!

Carsten Seiffarth und **Carsten Stabenow**, November 2012
Künstlerische Leiter des Projekts sound exchange

Preface

Central and Eastern Europe today enjoys a lively, international network of musicians and artists, festivals and local centres of experimental music. In the commemorative culture of the respective countries, however, local non-academic traditions often play a relatively minor role. The reason for this lies in the region's history: during Socialist times experimental techniques and their protagonists were forced into niches, banished to the underground or simply forbidden. Following the political changes in 1990, Western cultural practices came to the fore without sufficiently exploring and reviewing the local, non-conformist history of experimental art and music. The result is a young generation that operates in a relatively "traditionless" manner, and a drastically ill-informed international music scene.

Halle-based musicologist Golo Föllmer developed this thesis following over a year's worth of research in eight Central and Eastern European countries. He conducted field work in Budapest, Bratislava, Prague, Ljubljana, Warsaw, Krakow, Riga, Vilnius and Tallinn in 2009/2010 following an invitation by the Goethe-Institut, and established many contacts with various representatives of the respective national contemporary music cultures.



The resulting book, commissioned by the Goethe-Institut, is a multifaceted anthology with contributions from renowned regional musicology, media and cultural studies experts, which gathers together local research and documents the current positions and historical finds by protagonists as well as musical and aesthetic positions in the history of musical experiments in Central and Eastern Europe. The often obscure musical and artistic positions outlined here represent a wide stylistic and aesthetic spectrum of an experimental music culture which was subjected to decades of political repression on the one hand and yet, following 1990, found itself in a free and international context.

When the Goethe-Institut and Golo Föllmer asked us in 2010 to present the results of this musicological study to a wider audience in the form of an event and concert series, we were interested but somewhat sceptical at the same time. Interested because of our own East German backgrounds and socialisation in precisely these subcultural, experimental peripheral areas in the cultural landscape, and the fascinating multifaceted manifestation of these scenes in Central and Eastern Europe. And sceptical because of the size of the planned project – would we succeed in penetrating the historic facts in so many different locations, and be able to newly contextualise them in a vivid way? And who today is still interested in the long history of cultural repression and individual niches, or in the open and covert exchange between Estonia, Latvia, Lithuania, Poland, Czechoslovakia, the GDR and the rest of the world?

We knew that we did not want to generate an academic documentary programme. The artistic works themselves and the – largely still relevant ideas – behind non-academic experimental music cultures were to be the focal point. Our aim was to expose the historic roots of the different local developments, to interpret and update them in a contemporary context. In order to do so, a form had to be developed that could combine both sound local knowledge and trans-regional networks, and would not cast us in the role of "conveyers of culture". We therefore invited locally-based co-curators to join us in creating and coordinating the respective programme modules. We also expanded our concept to include the GDR: an imperative logical consequence of the common Socialist post-war history of all of the countries involved. Similar problems existed in this region regarding state repression of experimental music practices, and their being relegated to a niche prior to 1990, and consequently a similar loss of tradition can be observed in eastern Germany since the fall of the Wall.

Our final project idea consisted of the creation of a total of seven sound exchange modules with concerts, performances, exhibitions and workshops over the course of a year in selected Central and Eastern European cities, and a large closing festival in Chemnitz. Thanks to the close collaboration with the Goethe-Institut and support from the Federal Cultural Foundation for DOCK e.V. received in April 2011, we were able to launch the project in Autumn 2011.

Between November 2011 and October 2012, sound exchange days took place in Krakow, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prague and Budapest. A local pioneer of the history of the respective experimental music culture featured in most country-specific programmes, which were developed together with locally based co-curators on topics such as electronic sound experiments, Dadaist happenings and New Wave, minimal music, Fluxus, experimental electroacoustic music, intermedia, graphic notations and real-time improvisation. All sound exchange days programme modules were presented in a bilateral exchange and in close cooperation with local music festivals.


Thematic workshops on the current practice and aesthetics of experimental music production took place during the week before each sound exchange day, and these were also organised on the basis of exchange and involved discussions on the key topics of the artistic programme.

Accompanying the sound exchange days was a travelling exhibition on the history of experimental music in Central and Eastern Europe, which was shown in regional Goethe-Institutes or at the respective venues. This exhibition presented precisely those historic pioneers and father figures of experimental music prevalent in the individual countries who were also central to the programme modules, the different stylistic genres, their biographies and works in text, image and sound.

The www.soundexchange.eu website, which has been active since September 2011, accompanied the project with programme information and detailed texts and documents on the individual countries taken from the academic anthology mentioned above. These were placed online to coincide with the sound exchange days as a mix of digital reference work and live documentation.

On its "tour", sound exchange presented several individual artistic positions, regional groupings and currents from a lively experimental music culture in Central and Eastern Europe, and showed a wealth of outstanding artistic events, projects and works. It was important for us to show as much of the full spectrum of experimental music in prototypical clips as possible, and to connect a young generation with forgotten local traditions, rather than to linger in history. The musicians, composers and artists invited not only discovered and interpreted works by pioneers of experimental music, but also developed new projects in the spirit of the experimental underground from the period prior to 1990.

The positive response to the projects was overwhelming. A primarily young audience was both surprised and fascinated by the wealth and diversity of experimental music in their own and neighbouring countries. The first spin-off projects are starting to evolve, and new partnerships are forming between the participating individuals and institutions.



The sound exchange festival Chemnitz wraps up the project. For the first time, selected artistic projects from the previous sound exchange days in all of the participating countries are to be brought together. The idea to organise this closing festival in Chemnitz of all places made sense: Karl-Marx-Stadt (the name of the town has now reverted to Chemnitz) was known in the GDR for its subversive and experimental movements in the visual arts (e.g. the Clara Mosch artists' group) and in music, such as AG Geige. Following the fall of the Wall, former members of this group founded VOXXX, an independent cultural centre that reopened in 2008 under the name of "weltecho" in Chemnitz's inner city. weltecho is a sound exchange festival production and event partner from 15 to 18 November 2012.

This volume, which is being released to coincide with the sound exchange festival Chemnitz, is first and foremost a programme booklet for the festival. It also offers an overview of the entire sound exchange project, documenting and publishing for the first time the individual programme stations and elements and the anthology texts as background information on the local experimental music cultures in printed form.

This large project could only be completed thanks to our outstanding production team - Markus Steffens, Florian Wachinger, Melanie Uerlings, Michael Rudolph, Ulf Kallscheidt - and all participating composers, musicians, artists, technicians, assistants, authors and translators, Golo Föllmer and our co-curators and festival partners in Central and Eastern Europe, our Chemnitz partner weltecho Oscar e.V., participating institutions based there (Neue Sächsische Galerie, Kunstsammlungen Chemnitz, Atomino) and the city of Chemnitz, the Goethe-Institut and its committed staff in the individual regional institutes - in particular Angelika Eder at the Goethe-Institut in Prague - and the Federal Cultural Foundation. We extend our heartfelt thanks to all of these individuals!

Carsten Seiffarth and Carsten Stabenow, November 2012
Artistic directors of the sound exchange project

Die Goethe-Institute in Mitteleuropa entwickelten im Sommer 2009 die Idee eines Musikprojekts »zwischen den Genres«, mit dem wir die musikalischen Szenen der Länder Mitteleuropas neu in Verbindung bringen und sichtbar machen wollten und dabei gleichzeitig unser Netzwerk in den verschiedenen Gastländern sinnvoll in einen größeren Projektzusammenhang einbringen konnten. So luden wir den Hallenser Musikwissenschaftler Golo Föllmer für Recherchereisen nach Bratislava, Budapest, Krakau, Ljubljana, Prag, Riga, Tallinn, Vilnius und Warschau ein. In allen Städten sprach er mit Musikern, Komponisten, Musikkritikern, Künstlern und weiteren Vertretern der Musikszene. Ergebnis dieser Reisen war zum einen ein Konzept für eine wissenschaftliche Dokumentation zur Geschichte der experimentellen Musikkulturen in den jeweiligen Ländern, zum anderen die Idee eines »reisenden Festivals« zur Vernetzung der verschiedenen Szenen und besonders für den sicht- (und hör)baren Austausch zwischen Komponisten und Musikern.


In Zusammenarbeit mit Carsten Seiffarth entstand die erste Projektidee, auf deren Grundlage letzterer zusammen mit Carsten Stabenow aus Berlin dann das Konzept von sound exchange entwickelte, für das DOCK e.V. 2011 die Förderung durch die Kulturstiftung des Bundes erhielt. Dieses Programmbuch für das Abschlussfestival in Chemnitz im November 2012 dokumentiert die sound exchange days 2011 und 2012 in Krakau, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prag und Budapest und versammelt Texte von Experten aus Estland, Lettland, Litauen, Polen, Ungarn, der Slowakei, Tschechiens und Deutschlands über die Geschichte der experimentellen Musik in Mitteleuropa.

Ich danke allen, die dieses große Projekt möglich gemacht haben, besonders Golo Föllmer, Carsten Seiffarth, Carsten Stabenow, den Co-Kuratoren an den jeweiligen Festivalstationen, den beteiligten Künstlern, der Kulturstiftung des Bundes und allen weiteren Partnern und Förderern sowie meinen Kolleginnen und Kollegen des Goethe-Instituts in München und in der Region Mitteleuropa.

Angelika Eder

Leiterin Kulturprogramme am Goethe-Institut Prag

Welcome



In summer 2009, the Goethe-Institutes in Central Eastern Europe developed the concept of a music project between genres, with which we sought to make visible and connect the music scenes of the countries of Central Eastern Europe with each other in new ways, and thus at the same time were able to meaningfully integrate our own network in the various host countries into a larger project context. We thus invited Golo Föllmer, a musicologist from Halle, for research trips to Bratislava, Budapest, Krakow, Ljubljana, Prague, Riga, Tallinn, Vilnius and Warsaw. He spoke with musicians, composers, music critics, artists and other representatives of the music scene in these cities. The result of these trips was, on the one hand, a concept for a scientific documentation on the history of the experimental music cultures in the respective countries, and on the other an idea for a “travelling festival” aimed at linking the various scenes and, in particular, enabling a visible and aural exchange among composers and musicians. The first project idea arose together with Carsten Seiffarth, on the basis of which he then, in cooperation with Carsten Stabenow (Berlin), developed the concept of sound exchange, for which in turn DOCK e.V. received sponsorship from the German Federal Cultural Foundation. This programme book for the concluding festival in Chemnitz in November 2012 documents the sound exchange days of 2011 and 2012 in Krakow, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prague and Budapest, and assembles written contributions by experts from Estonia, Lithuania, Latvia, Poland, Hungary, Slovakia, the Czech Republic and Germany on the history of experimental music in Central Eastern Europe. I would like to thank all who have made this great project possible, in particular Golo Föllmer, Carsten Seiffarth, Carsten Stabenow, the co-curators at the respective festival stations, the participating artists, the German Federal Cultural Foundation and all other partners and sponsors, as well as my colleagues from the Goethe-Institutes in Munich and in the Central Eastern European region.

Angelika Eder

Director of the Goethe-Institut Prague’s cultural programme

Zusammenführen und Entdecken – so lauten zwei Ziele dieses fulminanten europäischen Musikprojekts sound exchange: Zusammenführen, was an experimentellen Musikszenen in unserer Gegenwart existiert – in Krakau, Bratislava, Vilnius, Tallinn, Riga, Prag, Budapest und Chemnitz. Und entdecken, wie lebendig die Musikszenen an eben diesen Orten schon vor 1989 waren. Eine gewisse Tragik der experimentellen Musikkulturen in den Ländern des ehemaligen Ostblocks besteht ja gerade darin, dass Künstlerinnen und Künstler, die der sozialistischen Kunst doktrin eine Absage erteilten, sich über Jahrzehnte hinweg in quicklebendigen lokalen Underground-Zusammenhängen bewegten, diese jedoch keine internationale Resonanz entfalten konnten. Nach einer kurzen Renaissance Anfang der neunziger Jahre rollten dann das Internet und die Club-Kulturen über das Land und schoben die Akteure des vormaligen underground wieder ins Abseits.

Etwas mehr als zwanzig Jahre später bildet sound exchange den Prototyp eines multilateralen musikologischen und künstlerischen Forschungsprojekts, das Schritt für Schritt, Stadt für Stadt und Festival für Festival das lokale Kolorit der Klangpioniere einfängt und mit den Musikszenen von heute in Verbindung setzt. Chemnitz – selbst ein oft unterschätztes historisches Zentrum experimenteller Musik in der DDR – wird im November 2012 abschließend zum Schauplatz für das furiose Finale dieses Projektes. Hier kommen die im Laufe des Projektes entstandenen Klangexperimente, Happenings, Kompositionen, Echtzeitimprovisationen und Ausstellungen noch einmal voll zur Geltung, und hier kommen die Künstlerinnen und Künstler zusammen, um für »alte« und neue experimentelle Musikkulturen in Mitteleuropa eine Bresche zu schlagen.

Die Kulturstiftung des Bundes ist sehr froh, dieses vielschichtige und ambitionierte Musikprojekt fördern zu dürfen. Wir danken den künstlerischen Leitern Carsten Seiffarth und Carsten Stabenow, den Produktionsleitern Markus Steffens und Florian Wachinger, dem Dock e.V., dem Goethe-Institut und allen in das Projekt involvierten regionalen Instituten, allen auswärtigen Festivalpartnern und vor allem den zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern, denen wir die Klänge dieses europäischen »sound exchange« verdanken.

Hortensia Völckers

Vorstand / Künstlerische Direktorin

Alexander Farenholtz

Vorstand / Verwaltungsdirektor

Kulturstiftung des Bundes

Welcome

Bringing together and discovering – these are the two goals of sound exchange, this brilliant European music project: bringing together the experimental music scenes in our present – in Krakow, Bratislava, Vilnius, Tallinn, Riga, Prague, Budapest and Chemnitz. And discovering how lively the music scenes in these locations were prior to 1989. To a certain extent this is the tragedy of experimental music culture in the former Soviet bloc countries – that artists who rejected the Socialist art doctrine moved in the lively local underground for decades, yet were unable to attract international attention. Following a short renaissance at the beginning of the 1990s, the Internet and club cultures then rolled across the land, once again marginalising the former underground.

More than twenty years later, sound exchange is the prototype of a multilateral musicological and artistic research project that step by step, city by city and festival by festival captures the local atmosphere of the sound pioneers and establishes links with contemporary music scenes. Chemnitz – itself an often underrated historical centre for experimental music in the GDR – will provide the setting for the grand finale of this project. It is here that sound experiments, happenings, compositions, realtime improvisations and exhibitions realised during the course of the project will once again be in the spotlight, and artists will gather together to clear the way for “old” and new experimental music cultures in Central and Eastern Europe.

The Federal Cultural Foundation is delighted to support this multifaceted and ambitious music project. We thank artistic directors Carsten Seiffarth and Carsten Stabenow, production directors Markus Steffens and Florian Wachinger, Dock e.V., the Goethe-Institut, all regional institutes involved in the project, all external festival partners and especially the countless artists who gave us the sounds of this European »sound exchange«.

Hortensia Völckers

Executive Board / Artistic Director

Alexander Farenholtz

Executive Board / Administrative Director

The German Federal Cultural Foundation

Experiment und Widerstand – Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Golo Föllmer

Experimentelle Musik in Mitteleuropa hat viele Gesichter. Komponisten, Musiker und Künstler, Festivals, Studios und Verbände, Journalisten und Wissenschaftler sind in diesem Feld aktiv. Die lokalen Akteure sind über internationale Entwicklungen gut informiert, und diverse mitteleuropäische Musiker sind global präsent. Die Szene hat dennoch keinen leichten Stand. Experimentelle Musikpraktiken haben bisher nur punktuell Eingang in die akademische Ausbildung gefunden, und transdisziplinär, insbesondere zwischen Musik und Bildenden Künsten, existiert in der Mehrzahl der Länder wenig Austausch.

Das hat auch damit zu tun, dass die eigene Geschichte experimenteller musikalischer Traditionen in der Erinnerungskultur der jeweiligen Länder eine vergleichsweise geringe Rolle spielt. Ein kulturelles Gedächtnis, ein Wissen und Bewusstsein um die eigene musikalische Identität der Zeit vor 1990, ist meist nur schwach ausgeprägt, und die entsprechenden Informationen sind schwer zugänglich. Die Erklärung ist einfach: Unter dem Diktum des politisch motivierten Sozialistischen Realismus wurde experimentelle Musik mit teils drastischer Repression belegt und bis 1990 in Nischen verboten. Zwar existierten innerhalb der Länder Mitteleuropas und des Ostblocks individuelle Kontakte und einige wenige Plattformen (zuvorderst das jährliche Festival Warschauer Herbst), die auch experimenteller Musik aus Ost und West Raum gaben. Informationslage und Produktionsbedingungen waren aber um ein vielfaches schlechter als im Westen.

Nach 1990 trat dann das Interesse für die technologisch erheblich besser ausgestatteten, stilistisch breiter informierten und international stärker vernetzten experimentellen Strömungen des Westens sprunghaft in den Vordergrund. Die eigene nationale musikalische Identität fand darüber nur noch wenig Beachtung. Zudem hatte manche auführerische musikalische Aktion aus der Zeit des Sowjetregimes nun ihren Widerpart verloren, war ohne den Kontext der politischen Repression kaum mehr begreifbar und wirkte daher anachronistisch, im besten Fall »historisch«.

Ein erstes Ziel des Gesamtprojekts *sound exchange* war daher die Offenlegung von Traditionslinien und ihren Überschneidungen zwischen den beteiligten Ländern. Als »Leitmodul« entstand eine Dokumentation historischer Momente der Entwicklung experimenteller Musikkultur. Dazu bedurfte es umfangreicher Recherchen durch lokale Experten. 16 Autoren

beteiligten sich an dieser Suche nach den Kreuzungen lokaler, regionaler und internationaler Flüsse von Ideen, musikalischen Artefakten, Wahrnehmungen und ihren intellektuellen und performativen Verhandlungen von den 1950er Jahren bis heute. Sie verfassten Texte für eine Online-Anthologie mit Bild-, Audio- und Videomaterialien (www.soundexchange.eu/#anthology), die die Dokumentation des performativen Teils von *sound exchange* in diesem Band nun untermauern. Einige dieser Ergebnisse sollen im Folgenden stichpunktartig zusammengefasst werden.

Die Ablehnung experimenteller Musik durch die sozialistischen Regimes überrascht nicht. Während das Kunstverständnis des Sozialistischen Realismus Volksverbundenheit und sozialistischen Ideengehalt forderte – also eine politisch gefärbte, überschaubare musikalische Sprache, die leicht erlernt und verstanden werden kann –, beruht experimentelle Musik auf kompositorischen Strategien, deren klingendes Resultat möglichst wenig vorhersehbar und damit gerade nicht eingängig oder unmittelbar verständlich ist. In der musikalischen Praxis des Experimentalismus – sei es bei der Komposition oder bei der Aufführung – treffen Systeme und Verhaltensweisen aufeinander, die traditionell nicht zusammengehören und deren Reaktion aufeinander daher unbekannt ist – etwa eine ungewöhnliche Kombination verschiedener Kunstformen, Geräte oder Apparate, ein ungewohnter Ort, eine neuartige Interaktionsweise zwischen Musiker und Publikum oder auch nur eine außergewöhnliche Dauer, Lautstärke oder Klangfarbe. Fast immer sind dabei Medien im Spiel. Wie auch in der westlichen experimentellen Szene spielte INTERMEDIA in Mittelosteuropa seit den 1960er Jahren eine wichtige Rolle. Musiker bzw. Künstler suchten nach Anknüpfungspunkten zwischen Phänomenen in verschiedenen Medien oder Wahrnehmungsbereichen. So entstanden GRAPHISCHE PARTITUREN oder Konzepte, die Elemente aus Poesie, Theater, Malerei und Musik miteinander verknüpften. Oft wurden diese Konzepte im KOLLEKTIV hervorgebracht, um Perspektiven von Vertretern verschiedener Kunstgattungen zu verbinden. Die kollektive Zusammenarbeit bot hier überdies eine informelle Plattform des Ideen-, Material- und Informationsaustauschs.

Insbesondere die Spielformen des Dadaismus, aber auch das aus den USA stammende HAPPENING und Praktiken der Fluxus-Bewegung haben in Mittelosteuropa ganz eigene Ausprägungen entwickelt. Der MINIMALISMUS, der das Klangmaterial und seine musikalischen »Formeln« auf ein Minimum reduziert, basierte in Mittelosteuropa oft auf lokalen Musiktraditionen. Und manchmal parodierte er auch die zur Schau getragene Einfachheit des sozialistischen Realismus.

In Mittelosteuropa führte zudem die STILISTISCHE ANLEIHE bei regionaler Volks- und Rockmusik durch die Konfrontation kunstmusikalischer und populärer Elemente oft zu unerwarteten Ergebnissen. Inspiration erhielten sie auch durch die weltweiten Jugendbewegungen des Punk, Rock, Pop und Jazz, die durch privat weitergereichte Jugend- und Kulturmagazine ebenso wie durch hundertfach kopierte Kassetten bekannt wurden. Eine nicht unbedeutende Rolle spielte zudem die ANGEWANDTE MUSIK (vor allem Film- und Theatermusik), weil sie in vielen Fällen sowohl eine sichere Rückzugsmöglichkeit als auch einen geduldeten, wenn auch gemäßigten Experimentierraum gewährte.

Sofern verfügbar, dienten auch neue, unerforschte TECHNOLOGIEN als Grundlage experimenteller Vorgehensweisen; so in den 1960er und 70er Jahren das Tonband und die Elektronik, in den 1980ern der Computer und später Laptop und Internet. In Mitteleuropa waren technische Geräte meist überbeuerte Mangelware und Produkte aus dem Westen kaum erhältlich. Selbstbau und BRICOLAGE lieferte daher teilweise bis in die 1990er Jahre die Hauptwerkzeuge der experimentellen Musik.

Die in diesem Programmbuch zusammengefassten Texte stammen aus acht verschiedenen Ländern und 16 verschiedenen Federn. Sie entwerfen ein differenziertes, regionale und ästhetische Unterschiede ebenso wie strukturelle und politische Gemeinsamkeiten aufzeigendes Panorama experimenteller Künste und Musik in Mitteleuropa. Dass dabei manches nur schemenhaft skizziert werden konnte, ist der großen stilistischen und ästhetischen Breite dieser experimentellen Kulturen geschuldet. Aus je unterschiedlicher Perspektive und mit je anderen Schwerpunktsetzungen haben die Autoren die Geschichte dieser Kulturen untersucht. Erstmals werden diese Forschungen hier im Kontext präsentiert – mit den Entwicklungen in den Nachbarländern, in ihrer Auseinandersetzung mit dem Westen. Will man ein Fazit wagen, so kann es wohl lauten, dass die Musik überall dort lebendig war und ist, wo das Prinzip des Experimentellen den Austausch belebte: Zwischen Musikern, zwischen den Kunstgattungen, zwischen Stilen und Techniken.

Mein Dank gilt zuallererst den Autoren, die mit großem Aufwand einen tiefen Blick in die Geschichte(n) ihrer komplex verflochtenen Musikkulturen verfasst haben. Ferner danke ich den lokalen Programmverantwortlichen der Goethe-Institute, den Kuratoren, Repräsentanten von Komponistenverbänden und Veranstaltungsorten, den Musikern, Komponisten, DJs, Installationskünstlern, Label-Betreibern, Musik- und Kunstwissenschaftlern und Journalisten in Tallinn, Riga, Vilnius, Warschau, Krakau, Prag, Bratislava, Budapest und Ljubljana, die während der Recherche-Reisen hilfsbereit Hinweise gaben, Kontakte herstellten und Vorschläge unterbreiteten. Ein großer Dank geht an Angelika Eder, die das Projekt nach einem Impuls von Jörg Süßenbach mit Energie, Ideen und Geduld vorangetrieben und möglich gemacht hat. Mein ganz besonderer Dank und Respekt geht an Melanie Uerlings und Markus Steffens, die mich kompetent und geduldig durch einen aufwändigen, fast zwei Jahre dauernden Prozess der Entwicklung und Redaktion der Anthologie begleiteten. Schließlich möchte ich den Kuratoren Carsten Seiffarth und Carsten Stabenow dafür danken, dass sie die Idee von *sound exchange* so kreativ und inspirierend umgesetzt haben, und dass sie es zu einem einzigartigen Ereignis zwischen den Zeiten und Kulturen werden ließen.

Experiment and Resistance – Experimental Music in Central and Eastern Europe

Golo Föllmer

Experimental music in Central and Eastern Europe has many faces. Composers, musicians and artists, festivals, studios and associations, journalists and scholars are all active in this field. Local actors are well-informed about international developments and various Central Eastern musicians are globally active - nonetheless, the scene faces challenges. Experimental music practices to date have only sporadically found their way into academic curricula, and in the majority of countries exchange at the interdisciplinary level, especially between music and the fine arts, is limited.

This also has to do with the fact that the personal history of experimental music traditions plays a comparatively small role in the culture of remembrance in the individual countries. A cultural memory, knowledge and consciousness surrounding the personal musical identity of the period prior to 1990 are mostly weak, and appropriate information is hard to obtain. The explanation is simple: experimental music was partially subjected to drastic repression under the dictum of politically motivated Social Realism, and banned to niches until 1990. While individual contacts and all but a few platforms certainly existed in Central and Eastern European countries and the Eastern bloc (first and foremost the annual Warsaw Autumn festival) that also devoted time to experimental music from both the East and the West, the level of information and production conditions were significantly lower than in the West.

After 1990, an interest in technologically superior, stylistically broader and internationally better networked experimental currents in the West came to the fore. National musical identity received little attention. In addition, many an incendiary music event from the Soviet era had lost its opponent, was no longer really tangible and seemed anachronistic, or at best “historic”. An initial goal of the *sound exchange* project as a whole was therefore the disclosure of traditions and the overlap between participating countries. A documentary of historic moments in the evolution of experimental music culture resulted a “master module”. This necessitated extensive research by local experts. Sixteen authors participated in the search for the junctions of local, regional and international streams of ideas, musical artefacts, perceptions and their intellectual and performative discussions from the 1950s to today. They compiled texts for an online anthology with visual and audio materials (www.soundexchange.eu/#anthology), which substantiate the

documentation of the performative part of *sound exchange* in this volume.

What follows is a brief summary of some of these results.

Socialist regimes' rejection of experimental music comes as no surprise.

While Social Realism demanded that art serve the people and include socialist ideology – a politically coloured, manageable musical language that could easily be learned and understood – experimental music is based on compositional strategies whose audial results are unpredictable, and therefore neither intuitive nor immediately comprehensible. In the musical practice of experimentalism – whether it be composition or performance – systems and behavioural patterns coincide that traditionally do not belong together and whose reaction is therefore unknown, such as an unusual combination of different art forms, devices or instruments, an unfamiliar place, a new type of interaction between musician and audience, or even just an extraordinary length, volume or timbre. Various media are almost always involved. As in the Western experimental scene, INTERMEDIA played an important role in Central and Eastern Europe from the 1960s onwards. Musicians and artists searched for ties between phenomena in the various media or areas of perception. One result was GRAPHIC SCORES, or concepts that tied together elements taken from poetry, theatre, painting and music. These concepts were often born in COLLECTIVES in order to bring together perspectives from representatives of different artistic genres. Moreover, the collective work also offered an informal platform of ideas, material and information exchange.

Dadaist performance forms in particular, as well as USA-born HAPPENINGS and Fluxus movement practices, developed their very own characteristics in Central and Eastern Europe. MINIMALISM, which reduces sound material and its musical “formulas” to a minimum, was often based on local music traditions in Central and Eastern Europe. And sometimes it parodied the simplicity that was flaunted in Socialist Realism.

In Central and Eastern Europe, STYLISTIC ORIENTATIONS on regional folk and rock music often led to unexpected outcomes as a result of the confrontation between art musical and popular elements. They also received inspiration from the global youth movements in punk, rock, pop und jazz, youth and culture magazines passed around privately and cassettes copied hundreds of times. APPLIED MUSIC also played a not unimportant role (especially film and theatre music) because it ensured a safe retreat in many cases, as well as a tolerated, if moderate, space for experimentation.

Inasmuch as they were available, new, unresearched TECHNOLOGIES served as the foundation for experimental approaches; in the 1960s and 70s it was audiotape and electronics, in the 1980s it was the computer and, later, laptops and the Internet. In Central and Eastern Europe technical appliances were usually overpriced and in short supply, and products from the West were hard to come by. Do-it-yourself and BRICOLAGE therefore partially served as the main tools in experimental music until well into the 1990s.



The texts in this programme booklet emanate from eight different countries and 16 different pens. They delineate a panorama of experimental arts and music in Central and Eastern Europe that demonstrates differentiated, regional and aesthetic differences, as well as structural and political commonalities. That many elements can only roughly be sketched is due to the wide stylistic and aesthetic breadth of these experimental cultures. The authors have explored the history of these cultures from different perspectives and with different focal points. For the first time, this research will be presented in context – with the developments in the neighbouring countries, in their examination of the West. If a conclusion were to be attempted, it would be that music was and is alive everywhere where the principle of the experimental stimulated an exchange: between musicians, between artistic genres, between styles and techniques.

First and foremost, my thanks go to the authors, who have gone to great lengths to delve into the history/ies of their complexly interwoven musical cultures. Moreover, I thank the local programme coordinators at the Goethe-Institut, the curators, representatives of composer's unions and venues, the musicians, composers, DJs, installation artists, label operators, musicologists and art historians and journalists in Tallinn, Riga, Vilnius, Warsaw, Krakow, Prague, Bratislava, Budapest and Ljubljana, who provided helpful input during the research trips, set up contacts and made numerous suggestions. Furthermore, my thanks go to Angelika Eder, who took Jörg Süßenbach's suggestion to heart and – with boundless energy, great ideas and patience – made the project possible. My deep gratitude and respect goes to Melanie Uerlings and Markus Steffens, who worked patiently and competently with me through an extended developing and editing process of almost two years. Finally, I want to thank the curators Carsten Seiffarth and Carsten Stabenow for taking up the idea of *sound exchange* so creatively and inspiringly in the festival part of the project, and for turning it into a splendid event between times and cultures.

18.11. – 27.11.2011 Goethe-Institut Krakow / 02.12. – 22.12.2011 Goethe-Institut Bratislava / 11.04. – 13.05.2012 CAC – Contemporary Art Centre Vilnius
08.09. – 22.09.2012 Goethe-Institut Riga / 28.09. – 29.09.2012 Kultuurikatel Tallinn / 05.10. – 07.10.2012 Archa Theatre Prague / 13.10. – 21.10.2012 Akvárium Klub Budapest
31.10. – 02.12.2012 Neue Sächsische Galerie Chemnitz





Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Die Ausstellung stellt individuelle künstlerische Positionen, regionale Gruppierungen und Strömungen experimenteller Musikkulturen von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart in Mitteleuropa vor. In Wort, Bild und Ton werden exemplarisch ausgewählte Protagonisten und ihre Werke in regionalem und historischem Kontext porträtiert. In der Ausstellung kann man erfahren, was experimentelle Musik ist und mit welchen künstlerischen Verfahren und Haltungen sie einhergeht. Die präsentierte Auswahl von acht »Pionieren« der experimentellen Musik aus acht Ländern steht stellvertretend für eine Fülle großartiger künstlerischer Ereignisse, Projekte und Werke in unterschiedlichen Spielarten, wie z. B. elektronische Klangexperimente, dadaistische Happenings, Soundperformances, New Wave, Minimal Music, Fluxus, experimentelle elektroakustische Musik, graphische Notationen oder Echtzeitimprovisationen. Die individuellen Biografien erzählen gleichsam die Geschichte der experimentellen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa, die auch eine Geschichte von kultureller Repression, Underground und individuellen Nischen, von offenem und verdecktem Austausch zwischen Estland, Lettland, Litauen, Polen, Tschechien, der Slowakei, Ungarn, der DDR und dem Rest der Welt ist.



Experimental Music in Central and Eastern Europe

The exhibition presents individual artistic positions, regional groupings and currents in Central and Eastern Europe's experimental musical culture from the 1960s to the present. In words, images and sounds, exemplary protagonists and their works are portrayed in a regional and historical context. The exhibition serves to introduce experimental music and the artistic processes and positions that accompany it. The eight »pioneers« of experimental music from eight countries who are presented represent a wealth of superb artistic events, projects and works using different techniques, such as electronic sound experiments, Dadaist happenings, sound performances, New Wave, Minimal Music, Fluxus, experimental electroacoustic music, graphic notations and realtime improvisations. The individual biographies, as it were, tell a story of experimental music in the second half of the 20th century in Central and Eastern Europe, which at the same time is a history of cultural repression, underground and individual niches, and open and hidden ex-change between Estonia, Latvia, Lithuania, Poland, the Czech Republic, Slovakia, Hungary, the German Democratic Republic and the rest of the world.

Kuratoren/*curators*: Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D
Gestaltung/*design*: Michael Rudolph, Carsten Stabenow^D

Bogusław Schaeffer



experimentelle elektroakustische Musik

Experimentelle Elektroakustische Musik (EEM) ist ein Musikstil, der durch die Verwendung von elektronischen Schallquellen wie Synthesizern, Computern und digitalen Signalprozessoren entsteht. Dieser Stil unterscheidet sich von der traditionellen Musik durch die Abwesenheit von physischen Instrumenten. EEM wurde in den 1920er Jahren von den russischen Komponisten Leonid Martov und Vladimir Martov entwickelt. Diese beiden Komponisten waren Pioniere in der Verwendung von elektrischer Musik, um neue Klänge zu erzeugen. Sie verwendeten elektronische Schaltungen, um Klänge zu erzeugen, die nicht durch natürliche Quellen erzeugt werden könnten. Ihre Arbeit wurde von anderen Komponisten wie Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio beeinflusst. EEM hat eine Vielzahl von Unterkategorien, darunter Synthpop, Ambient und EDM. Es hat auch eine große kulturelle Bedeutung erlangt und ist heute ein wichtiger Bestandteil der zeitgenössischen Musikszene.

Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Wagner, Instrumental Music, Graphic Score

Bogusław Schaeffer *Symphonie Musique Electronique* (1964), Ausschnitt

Das 'Wachsen Heister'
 Die Literatur des Instrumental Music, Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Die Literatur des Instrumental Music, Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Die Literatur des Instrumental Music, Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Die Literatur des Instrumental Music, Wagner, Instrumental Music, Graphic Score
 Die Literatur des Instrumental Music, Wagner, Instrumental Music, Graphic Score

Musik für Tambour - Das Experimentelle
 Musik für Tambour - Das Experimentelle
 Musik für Tambour - Das Experimentelle
 Musik für Tambour - Das Experimentelle
 Musik für Tambour - Das Experimentelle
 Musik für Tambour - Das Experimentelle

Fuchs und Rieckhoff
 Fuchs und Rieckhoff
 Fuchs und Rieckhoff
 Fuchs und Rieckhoff
 Fuchs und Rieckhoff
 Fuchs und Rieckhoff

Milan Adamčík



experimentelle elektroakustische Musik

experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik

Milan Adamčík



experimentelle elektroakustische Musik

experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik
 experimentelle elektroakustische Musik

Intermedia and Real-Time Compositions

Intermedia und Echtzeitkompositionen



Graphische Partituren und Klänge
 Graphische Partituren und Klänge
 Graphische Partituren und Klänge
 Graphische Partituren und Klänge
 Graphische Partituren und Klänge
 Graphische Partituren und Klänge

Experiment und Tonfall - Synthespion

Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg

Experiment und Tonfall - Synthespion

Beckmann Private Indivision
 Beckmann Private Indivision
 Beckmann Private Indivision
 Beckmann Private Indivision
 Beckmann Private Indivision
 Beckmann Private Indivision

Auf der Suche nach Identität

Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg
 Sven Grünberg

Von der Großform zum Minimalismus

Die Generation der „Maschinen“
 Die Generation der „Maschinen“
 Die Generation der „Maschinen“
 Die Generation der „Maschinen“
 Die Generation der „Maschinen“
 Die Generation der „Maschinen“

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg

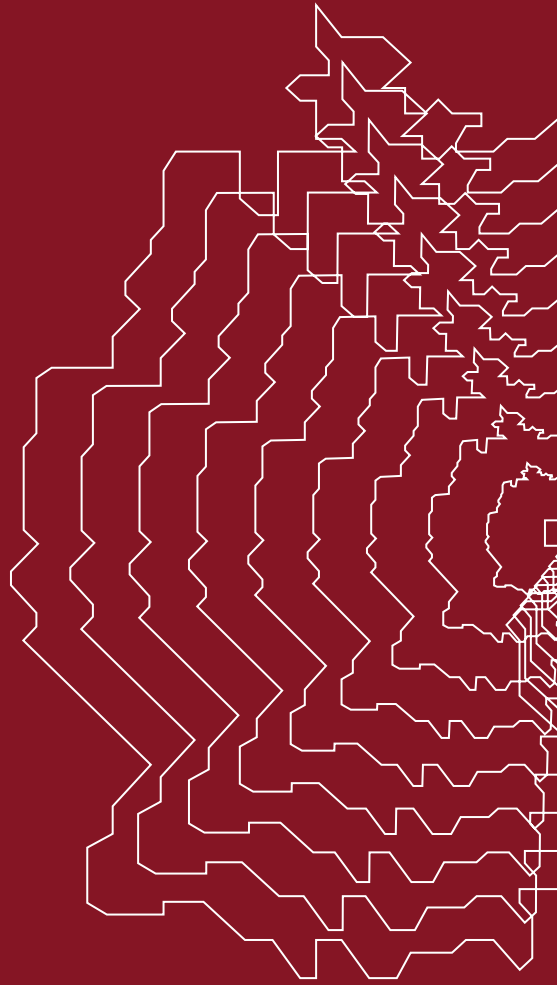
Sven Grünberg

Sven Grünberg

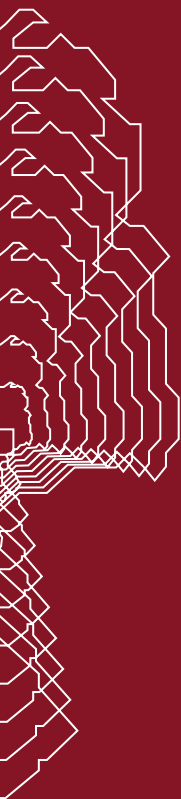
Sven Grünberg

Sven Grünberg

Sven Grünberg



DE



sound exchange festival Chemnitz

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

15. – 18. November 2012 at weltecho, Neue Sächsische Galerie,
Kunstsammlungen Chemnitz, Atomino

sound exchange begab sich seit 2011 auf die Suche nach den Wurzeln und der Gegenwart experimenteller Musikkultur in Mitteleuropa. Die Region besitzt eine lebendige und international vernetzte Szene von Musikern, Künstlern und Festivals. Jedoch sind lokale Traditionen und deren Protagonisten, vor allem die des Undergrounds, seit dem Umbruch ab 1989 teilweise in Vergessenheit geraten. *sound exchange* macht diese Traditionen hör- und sichtbar und setzt sie in Beziehung zu aktuellen Entwicklungen in den lokalen Musikszenen.

Das *sound exchange festival Chemnitz* ist vom 15. bis 18. November 2012 die abschließende Station des Gesamtprojekts, das von DOCK e.V. Berlin und dem Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit weltecho in Chemnitz veranstaltet und durch die Kulturstiftung des Bundes gefördert wird.

Bereits im Vorfeld fanden seit dem Herbst 2011 an insgesamt sieben lokale Festivals in der Region Mitteleuropa angedockte *sound exchange days* mit Konzerten, Performances, Workshops und einer dokumentarischen Wanderausstellung zur experimentellen Musikszene in Mitteleuropa statt. Dabei entdeckten und interpretierten Musiker und Künstler aus den beteiligten Ländern nicht nur Werke von Pionieren der experimentellen Musik, sondern entwickelten auch neue Projekte im Geist des experimentellen Undergrounds aus der Zeit des Eisernen Vorhangs. Mit *sound exchange* wird sowohl der Austausch zwischen den Generationen und Ländern angeregt, als auch Geschichte gleichsam hörbar gemacht und mit gegenwärtigen Entwicklungen experimenteller Musik verknüpft.

Die von den künstlerischen Leitern Carsten Seiffarth und Carsten Stabenow gemeinsam mit Co-Kuratoren aus den jeweiligen Ländern und lokalen Szenen entwickelten Projekte zeigen ein stilistisch breites Spektrum experimenteller Musikkultur: elektronische Klangexperimente, dadaistische Happenings, minimal music, Fluxus, experimentelle elektroakustische Musik, Intermedia, grafische Notationen und Echtzeitimprovisation.

Nun werden die interessantesten Konzerte, Performances und Ausstellungen, die in den vergangenen Monaten erarbeitet und bereits in Krakau, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prag und Budapest präsentiert wurden, einmalig zum viertägigen *sound exchange festival* in Chemnitz zu erleben sein.



sound exchange began its search for the roots and current state of experimental music culture in Central and Eastern Europe in 2011. The region has a lively, international network of musicians, cultures and festivals. Nonetheless, local traditions and their protagonists – especially the underground movements – have partially been forgotten since the period of transition started in 1989. *sound exchange* ensures that these traditions remain audible and visible, and positions them in the context of current developments in local music scenes.

The *sound exchange festival Chemnitz* is the final station of the project, and takes place from 15 – 18 November 2012. It is organized by DOCK e.V. Berlin and the Goethe-Institut, in collaboration with weltecho in Chemnitz, and is funded by the Federal Cultural Foundation.

Since August 2011, *sound exchange days* has cooperated with a total of seven local festivals involving concerts, performances, workshops and a travelling documentary exhibition on the experimental music scene in Central and Eastern Europe. Musicians and artists from participating countries explored and interpreted not only works by experimental music pioneers, but also developed their own new projects in the spirit of the experimental underground from the period of the Iron Curtain. *sound exchange* stimulates the exchange between generations and countries, makes history audible relate historical developments to current movements in local music scenes.

Developed by artistic directors Carsten Seiffarth and Carsten Stabenow, together with co-curators from the respective countries and local scenes, the projects display a wide stylistic spectrum of experimental music culture: electronic sound experiments, Dadaist happenings, minimal music, Fluxus, experimental electroacoustic music, intermedia, graphic notations and real-time improvisation.

The most interesting concerts, performances and exhibitions to have been created in the past months and already presented in Krakow, Bratislava, Vilnius, Riga, Tallinn, Prague and Budapest will now be shown in a one-off display during the four-day *sound exchange festival* in Chemnitz.



Veranstaltungsorte *venues*

weltecho

Annaberger Str. 24, 09112 Chemnitz
www.weltecho.eu

Kunstsammlungen Chemnitz

Theaterplatz 1, 09111 Chemnitz
www.kunstsammlungen-chemnitz.de

Neue Sächsische Galerie

im TIETZ, Moritzstraße 20, 09111 Chemnitz
www.nsg-chemnitz.de

Club Atomino

Mühlenstraße 94, 09111 Chemnitz
www.atomino-club.de

ausstellungen *exhibitions*

Ausstellung *exhibition* 31.10.–02.12.2012 Neue Sächsische Galerie
täglich 11–17 Uhr (außer Mittwoch), Dienstag bis 19 Uhr
daily 11 a.m. – 5 p.m. (except Wednesday), Tuesday till 7 p.m.

Visible Music That Anybody Can Listen To

Kuratiert von *curated by* Jozef Cseres^{CZ}, Michal Murin^{SK}
Gestaltung *design* Michael Rudolph^D

→ siehe S. 50 *see p. 50*

Experimentelle Musik in Mittelosteuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D
Gestaltung *design* Michael Rudolph, Carsten Stabenow^D

→ siehe S. 26 *see p. 27*

30.10.2012 19.30 Uhr 7.30 p.m.

Ausstellungseröffnung mit einer Performance von Milan Adamčiak und Michal Murin^{SK}
Opening with a performance by Milan Adamčiak and Michal Murin^{SK}

Ausstellung *exhibition* 16.11.–02.12.2012 weltecho.Galerie täglich 17–21 Uhr *daily 5 p.m.–9 p.m.*

Symbolistica

Klanginstallation von *sound installation by* Raul Keller^{EE}
Ausstellungseröffnung *opening* 15.11.2012 19 Uhr 7 p.m.



programm *schedule*

Donnerstag *thursday* 15.11.2012

Eröffnung
opening

19 Uhr 7 *p.m.* weltecho.Galerie

Symbolistica

Klanginstallation von *sound installation* by Raul Keller^{EE}

Freitag *friday* 16.11.2012

Konzert
concert

19 Uhr 7 *p.m.* Kunstsammlungen Chemnitz, Säulensaal

op. 120731 – hommage à király ernő

én^{HU}

Vierkanal-Soundcollage *four-channel sound collage*

Auszüge aus dem Zyklus »Flora« von Ernő Király

Excerpts from the cycle »Flora« by Ernő Király

The Positive Noise Trio^{HU}

Zsolt Sörös – Citrafon, Tablofon (Királys Instrumente), Objekte, Elektronik
zitherphone tablophone (Király's instruments), objects, electronics

Gergő Kováts – Saxophone *saxophone*

Gergely Kovács – Schlagzeug, Objekte *drums, objects*

Konzert
concert

22 Uhr 10 *p.m.* weltecho, Café

Synthistory (1973)

Bogusław Schaeffer^{PL}

Elektroakustische Komposition *electroacoustic composition*

Signalstory - Electronic Sounds (2011)

Walkmans (in collaboration with electromagnetic fields)

Łukasz Szafankiewicz^{PL}

Soundperformance *sound performance*

Béton Brute

Ornament & Verbrechen

Konzert mit *concert with* Robert & Ronald Lippok^D

Entspannte Musik zum Tagesausklang

Relaxing Music at the End of the Day

mit *with* Frank Bretschneider^D



Samstag *saturday* 17.11.2012

Gespräch
talk

15 Uhr 3 *p.m.* Neue Sächsische Galerie

Visible Music That Anybody Can Listen To

Ausstellungsführung und Gespräch mit *Exhibition tour and talk with*
Milan Adamčiak^{SK} und *and* Jozef Cseres^{CZ}

Konzert
concert

17 Uhr 5 *p.m.* weltecho.Galerie

LokaalRadio – Symbolistica

Raul Keller & Hello Upan^{EE}

Radio Performance

19 Uhr 7 *p.m.* weltecho, Kinosaal

Dein Bart in Zeit und Raum: Für Hardijs Lediņš

Performance mit *with*

Andris Indāns^{LV} – Gas Of Latvia

Stropu Jurka^{LV} – V.S.K.B.

Normunds Griestiņš^{LV} – TV Maskava

Toms Auniņš^{LV} – 1/2H 1/2W

Indriķis Gelzis^{LV} – Video *video*

Anna Kirse Aunina^{LV} – Stimme *voice*

Venta

DISSC Orchestra^{LT}

Konzert mit *concert with* Martynas Bialobžeskis, Jonas Jurkūnas, Antanas Jasenka,
Vytautas V. Jurgutis (Keyboards, Synthesizer, CD-Spieler, Electronics *keyboards, synthesizers,*
CD-players, electronics)

Konzert
concert

22 Uhr 10 *p.m.* Atomino

Kippschwingung

Frank Bretschneider^D

Audiovisuelles Konzert *audiovisual concert*

AG Geige – ein Amateurfilm

von *by* Carsten Gebhardt^D

Pataphysical Mixtape DJ Set

mit *with* Robert Lippok^D



Sonntag *sunday* 18.11.2012

Abschluss-
konzert
closing
concert

11.30 Uhr 11.30 a.m. Neue Sächsische Galerie

ensemble 01 Chemnitz & Ensemble MoEns Praha

Konzert mit *concert with*

Andreas Winkler^D – Violine *violin*

Ruth Petrovitsch^D – Violine *violin*

Juliane Kunath^D – Viola *viola*

Jakub Tylman^{CZ} – Violoncello *violoncello*

Kamil Doležal^{CZ} – Klarinette *clarinet*

Martin Chmelar^{CZ} – Posaune *trombone*

Junko Honda^{CZ} – Schlagzeug *percussion*

Hanuš Bartoň^{CZ} – Klavier *piano*

Marian Palla^{CZ} – Rezitation *recitation*

Score of Old Engines (1972)

Milan Grygar^{CZ}

Zweitausend Worte (2000)

Wolfgang Heisig^D

Ensemble-Komposition für jede Besetzung *Ensemble composition for every orchestration*

Njkrþúþ kkléedc (2012)

Marian Palla^{CZ}

TRANSmusic [VARIATIONS]

Ensemble Mi-65

Konzert für Milan Adamčiak mit *concert for Milan Adamčiak with*

Daniel Matej (SK) – künstlerischer Leiter und Dirigent, Plattenspieler, Objekte, Elektronik
artistic leader, conductor, turntables, electronics, objects

Miro Tóth^{SK} – Saxophone *saxophone*

Edgars Rubenis^{LV} – E-Gitarre *electric guitar*

Arturas Bumšteinas^{LT} – Elektronik, Objekte *electronics, objects*

Tomek Chołoniewski^{PL} – Schlagzeug *percussion*

Zsolt Sörös^{HU} – Viola, Elektronik, Objekte *viola, electronics, objects*

Gergő Kováts^{HU} – Saxophone *saxophone*

Gergely Kovács^{HU} – Schlagzeug *percussion*

Roman Laščiak^{SK} – Sounddesign *sound design*



16.11. – 02.12.2012 weltecho. Galerie

Symbolistica

Klanginstallation von *sound installation by* Raul Keller^{EE}

Die Klanginstallation besteht aus vier Parabolreflektoren und kleinen Lautsprechern. Die Parabolreflektoren werfen einen Klang mit geringer Lautstärke in den Raum zurück, welcher von einer Radioantenne in der Mitte des Raumes gesendet wird. Die Installation ist Teil des Setups, in dem Raul Keller und Hello Upan ihr Radiostück »LokaalRaadio – Symbolistica« aufführen. Die Klang reflektierenden Parabolspiegel benutzte Keller zuerst bei der Ausstellung »KLANG!« in Tallinn zu Beginn des Jahres 2012. Die Installation gehört zu einer fortlaufenden Serie von ortsspezifischen modularen Arbeiten des Künstlers, welche er 2009 mit einer Arbeit beim Cesis Art Festival^{LV} in einer alten Brauerei begann. Dort nutzte Keller zwei spezialanfertigte Zirkular-Lautsprecher, gehängt zwischen zwei Ebenen, um den Raum in eine »offene Schallwand« zu transformieren. Die Objekte wurden später Teil einer Arbeit für eine Ausstellung im Contemporary Art Museum of Estonia und waren Kern der »KLANG!« Ausstellung. Die Parabolreflektoren ergänzen die Lautsprecher, reflektieren hochfrequente Schallwellen und generieren so das Stück »Dark Disco«. Als Teil des Setups der »LokaalRaadio«-Performances in Tallinn^{EE} und Vilnius^{LT}, komplementieren nun die Parabolreflektoren den Kreis von Konzertinstallationen mit der Vorführung in Chemnitz.

The sound installation consists of four parabolae and small loudspeakers. The parabolae reflect low volume sound in the room, which is being transmitted by a radio antenna in the middle of the installation. The installation is part of the set up at *sound exchange* where Raul Keller and Hello Upan perform their radio piece "LokaalRaadio – Symbolistica". The sound-reflecting parabolae were first used at Keller's solo exhibition "KLANG!" in Tallinn at the beginning of 2012. The installation piece belongs to an ongoing series of site-specific modular works by the artist, which started in 2009 with an installation at Cesis Art Festival^{LV} in an old brewery, where Keller used two custom-made circular speakers suspended between two floors to transform the space into an "open baffle" installation piece. The objects then formed an integral part of a piece at the TDK exhibition in the Contemporary Art Museum of Estonia, and were at the core of the "KLANG!" exhibition. The parabolae complemented the speakers, reflecting high frequency sound waves and forming the piece "Dark Disco". As part of the set up at the "LokaalRaadio" performances in Tallinn^{EE} and Vilnius^{LT}, the parabolae complete the circle of concert installations with a display in Chemnitz.



16.11.2012 19 Uhr 7 p.m. Kunstsammlungen Chemnitz, Säulensaal

op. 120731 – hommage à király ernő

én^{HU}

In seinem neuen Stück erweckt Pál Tóth aka én das Universum Ernő Király's (1919–2007) zu neuem Leben. Aus dessen Kompositionen und Sounds, Fragmenten und Melodien generiert er eine Klangcollage – und begibt sich auf eine mystische Reise mit dem legendären, vergessenen ungarischen Avantgarde-Komponisten. In seiner späten Schaffensphase improvisierte Király hauptsächlich auf seinen selbst gebauten Instrumenten, dem Tablofon und dem Citrafon. Wie ein Medien-Archäologe versucht Pál Tóth in seiner Performance die »inneren Bewegungen« der Musik Ernő Király's neu zu erschaffen und zu verstärken. Seine improvisierende Methodik basiert auf musique concrète und Plunderphonics.

In his new piece, Pál Tóth (aka én) recreates the universe of Ernő Király (1919–2007) using Király's original compositions, fragments, melodies and sounds to form a sound collage exploring the mystical world of the legendary forgotten Hungarian avantgarde composer. In his late period Ernő Király was an improviser, mostly performing on his home-made electroacoustic instruments, such as the tablophone and the zitherphone. Like an archaeologist of media, Pál Tóth tries in his performance to recreate and enhance the "inner movements" of Ernő Király's music. His improvised approach is indebted to musique concrète and plunderphonics.

Auszüge aus dem Zyklus »Flora« von Ernő Király

Excerpts from the cycle »Flora« by Ernő Király

The Positive Noise Trio^{HU}

Die Mitglieder des Positive Noise Trio sind schillernde Persönlichkeiten der gegenwärtigen Experimentalmusikszene in Europa. Bei ihrem neuen Projekt spielen sie Teile aus Ernő Király's (1919–2007) grafisch notiertem Zyklus »Flora«. Das Werk des »Harry Partch Ungarns«, des fast vergessenen Komponisten und Musikethnologen, kann als einfach, radikal und surrealistisch beschrieben werden – archaisch und avantgardistisch, mit einer originalen, unverfälschten Modernität. Seine künstlerischen Methoden haben eher etwas mit denen der amerikanischen Avantgarde gemein als mit denen der dogmatischen, rigiden kompositorischen Praxis, die in Europa vorherrschte.

The members of the Positive Noise Trio are vibrant players in the contemporary European experimental music scene. In their new project the Trio plays parts from Ernő Király's (1919–2007) graphic score cycle "Flora". The work of the near-forgotten composer and ethno-musicologist Ernő Király, "the Hungarian Harry Partch", can be described as simple, radical and surreal – archaic and avant-garde, with a raw and original modernity. His creative method has more in common with the American avant-garde than with rigid, dogmatic European compositional practice.



16.11.2012 22 Uhr 10 p.m. weltecho, Café

Synthistory (1973)

Bogusław Schaeffer^{PL}

Bogusław Schaeffer wurde vom Direktor des Elektronischen Studios von Radio Belgrad, Vladan Radovanovic, eingeladen und mit der Komposition von »Synthistory« beauftragt. Bogusław Schaeffer verfolgte, nach mehreren elektronischen Musikproduktionen seit 1965 mit »klassischer Technologie« im Experimentalmusikstudio von Radio Warschau, mit der Komposition einen völlig neuen Ansatz. Realisiert wurde »Synthistory« von Paul Pignion, Toningenieur bei Radio Belgrad. »Synthistory« entstand 1973 unter Verwendung des legendären Synthi 100, jenem einzigartigen analogen, modularen Synthesizer, der über außergewöhnliche automatisierte Module und Prozesse verfügte. Diese für ihre Zeit bahnbrechende Technologie wurde von Peter Zinovieff im EMS Studio in London entwickelt. Eine limitierte Anzahl von Instrumenten wurde produziert und hauptsächlich in elektronischen Studios europäischer Rundfunksender eingesetzt. In den 1970er Jahren wurden drei Synthi 100 in »Ostblockländern« - in Belgrad, Sofia und Moskau installiert.

Bogusław Schaeffer was invited by Vladan Radovanovic, the director of Electronic Studio of Radio Beograd, who also commissioned "Synthistory". The piece was a new approach for Bogusław Schaeffer after years of making his electronic music pieces with classic technology at the Experimental Music Studio of Polish Radio in Warsaw since 1965. The piece was realized by Paul Pignion, who worked at the Experimental Studio of Belgrade Radio in Belgrade as a sound engineer. "Synthistory" was made in 1973 using the legendary Synthi 100, an extraordinary analogue modular synthesizer with many outstanding, automated modules and processes. This technology, absolutely state-of-the-art for its time, was designed by Peter Zinovieff at the EMS Studios in London. A limited number of instruments were produced and installed, mainly in electronic music studios at radio companies in Europe. In the 1970s three Synthi 100s were installed in "Eastern bloc" countries - in the cities of Belgrade, Sophia and Moscow.



Signalstory - Electronic Sounds (2011)

Walkmans (in collaboration with electromagnetic fields)

Łukasz Szałankiewicz^{PL}

1973 komponierte Bogusław Schaeffer »Synthistory« im Auftrag von Radio Belgrad. Er benötigte nur 55 Stunden zur Fertigstellung der elektronischen Komposition dank des sehr speziellen Synthesizers Synthi 100, der sich im Studio befand. Mit diesem konnte er die sehr präzise Konstruktion des Stückes umsetzen, dessen Struktur er schon sehr lange im Kopf mit sich herumgetragen hatte. Łukasz Szałankiewicz realisiert eine ganz eigene Interpretation von »Synthistory«. Seine Sound Performance »Signalstory« nutzt als Hauptklangquelle elektromagnetische Felder, die von Walkmans kontrolliert und aufgespürt werden. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die Interferenz zwischen verschiedenen Objekten und hohen Frequenzen, im Zusammenspiel mit imitierten und realen Geisterstimmen.

In 1973 Bogusław Schaeffer composed the "Synthistory", commissioned by the Belgrade radio station. He needed only 55 hours to finish this electronic music piece thanks to the very rare synthesizer Synthi 100, which the studio owned. With this technology he could express the very precise construction of the piece he had been carrying in his head for years. Łukasz Szałankiewicz created his own interpretation of "Synthistory". His "Signalstory" is a sonic performance in which a main source of sounds is a magnetic field controlled and detected by Walkmans. One important aspect is the interference between different objects and high frequencies in conjunction with real and imitated spectral voices.

Béton Brute

Ornament & Verbrechen – Robert & Ronald Lippok^D

Nach 18 Jahren kehrt die legendäre Ostberliner Band der Brüder Lippok mit »Béton Brute« zurück auf die Bühne. Sie spielen in der Urbesetzung von 1984: Ronald Lippok – Schlagwerk & Sampler – und Robert Lippok – Gitarre & Elektronik; und scheuen sich nicht, ihre Vermona-Rhythmusmaschine sowie allerlei Verstärker und Effektgeräte aus den alten Tagen in neue Formen zu gießen. Anlass dieser erneuten Aktivität von Ornament & Verbrechen war eine Einladung des Berliner Architekten Arno Brandlhuber, zu seiner Ausstellung Archipel im NBK Berlin einen Live Soundtrack zu performen.

After 18 years, the legendary East Berlin Lippok brothers' band returns to the stage with "Béton Brute". The original members from 1984 Ronald (drums & sampler) and Robert (guitar & electronics) are scheduled to play, and they have no qualms about exploring new forms with their Vermona rhythm machine and all sorts of amplifiers and effect devices from the old days. The reason for Ornament & Verbrechen's renewed activity was an invitation by Berlin-based architect Arno Brandlhuber to perform a live soundtrack for his exhibition, "Archipel", at NBK Berlin.



17.11. 2012 17 Uhr 5 p.m. weltecho.Galerie

LokaalRaadio – Symbolistica

Raul Keller & Hello Upan^{EE}

Die Performance von Raul Keller und Hello Upan findet in einer Radioshow statt, in der die Hörer sowohl aufgezeichnete Klänge als auch Improvisationen zu hören bekommen. »LokaalRaadio« ist ein Radiosender für einen engen Kreis von Hörern, aber auch ein Programm, mit dem Keller und Upan seit 2008 zusammen mit Katrin Essenson auftreten. Keller benutzt Tonmaterial, das er in Tallinn in seiner Ausstellung »KLANG!« (24.02.- 07.03.2012) aufgezeichnet hat. In der Aufführung kommen ein No-Input-Mixer, eine Geige, eine verbogene Gitarre, ein einfacher »lo-fi« monophoner Synthesizer, ein mechanischer Sinuston-Generator, Effekte und Texte zum Einsatz. »Symbolistica« steht für die Synthese der Symbole als Klänge. Übertragen wird der Auftritt mit Hilfe eines Mono-Low-Power-Senders. In Chemnitz stellen Keller & Upan den finalen Teil des Projekts vor: eine Performance in Kellers Klanginstallation »Symbolistica« in der weltecho.Galerie.

The performance will be a radio show, performed by Raul Keller and Hello Upan, using both pre-recorded and improvised sounds. "LokaalRaadio" is radio for a niche audience and a performance radio show in which Keller and Upan have been performing with Katrin Essenson since 2008. Keller will use some material derived from his solo exhibition "KLANG!" held in Tallinn 24.02.-07.03.2012 – a sound environment and "virtual studio". The instruments include a no-input-mixer, bowed guitar, violin, simple lo-fi monophonic synthesizers, a mechanical wheel sine-wave generator, effects and text. "Symbolistica" stands for the synthesis of symbols as sound. The performance will be broadcast on a low power mono transmitter. In Chemnitz Keller and Upan will present the final phase of the project, a performance in the sound installation "Symbolistica" by Raul Keller in the Gallery weltecho.

17.11. 2012 19 Uhr 7 p.m. weltecho, Kinosaal

Dein Bart in Zeit und Raum: Für Hardijs Lediņš

Andris Indāns, Stropu Jurka, Normunds Griestiņš, Toms Auniņš, Indriķis Čelzīs, Anna Kirse Aunina^{LV}

»Dein Bart in Zeit und Raum« ist Hardijs Lediņš – dem Künstler, Architekten und Pionier der elektronischen Musik Lettlands sowie Gründer der legendären »Werkstatt der Restauration nie da gewesener Gefühle« (Nebijuu Sajutu Restaureanas Darbnica, NSRD) – gewidmet. Sein Beitrag zum Kulturleben Sowjet-Lettlands in den 1970er und 80er Jahren, seine kreativen, seltsam-lebendigen Exkursionen in musikalisch-künstlerische Grenzbereiche über 30 Jahre hinweg bis zu seinem Tod in 2004 prägten Generationen lettischer Künstler und Musiker. Einige dieser Künstler haben sich



jetzt zu einem audio-visuellen Tribute-Projekt zusammengeschlossen, um Lediņš außerordentliche Figurenwelten, Sprachspiele, Eigenheiten, Ideen und Gedankenlandschaften neu zu interpretieren. Die Gruppe formiert sich aus Schlüsselfiguren der zeitgenössischen Kunst- und Underground Musik-Szene Rīgas: Andris Indāns, einem Freund Lediņš und mit seinem Projekt Gas Of Latvia ein wichtiger Pionier der Lettischen Electronica Szene selbst; Stropu Jurka, ein intelligent-delikat aggressiver Industrial-Musiker, insbesondere bekannt für seine Projekte Strops and V.S.K.B.; Normunds Griestiņš, bekannt für seine sarkastischen Breakcore Arbeiten unter dem Namen TV Maskava; Toms Auniņš, Mitglied des nihilistisch-humorvollen Impro-Noise-Kollektives 1/2H 1/2W und ebenso als Solo-Musiker bekannt, dessen Arbeit unklassifizierbar zwischen den gängigen Genres oszilliert; und der Videokünstler Indriķis Ģelzis. Zusammen wird dieses Team einen halb improvisierten, halb komponierten/choreografierten »Tagtraum« schaffen, welcher, wenn auch bevölkert und zum Leben erweckt durch diese einzigartigen Jetzt-Stimmen, von Hardijs Lediņš bereits vor langer Zeit geträumt wurde.

“Your Beard in Time and Space” is a special audiovisual performance project dedicated to Hardijs Lediņš, an artist and architect as well as a pioneer of Latvian electronic music and founder of the legendary experimental music outfit NSRD, who passed away in 2004. His contribution to the cultural life of Soviet Latvia in the 1970s and 80s, as well as his creative, strange and vital excursions in music and art, spanning over thirty years up to his death, were a powerful influence on generations of Latvian musicians and artists. Some of these artists have teamed up in this project to produce an audiovisual work dedicated to the memory of Hardijs Lediņš and the world of characters, figures of speech, attitudes, ideas and imaginary landscapes he left behind. These include key figures in the world of contemporary art and underground music in Rīga: Andris Indāns, a friend of Lediņš and – with his project Gas Of Latvia – himself a noteworthy pioneer of Latvian electronica; Stropu Jurka, an intelligent and delicately aggressive musician from the industrial music scene in Rīga, best known for his projects Strops and V.S.K.B.; Normunds Griestiņš, popular for the sarcastic breakcore works he creates under the moniker TV Maskava; Toms Auniņš, a member of the nihilistic and humorous improvisational noise collective 1/2H 1/2W, as well as a solo musician who is active in many genres and unclassifiable areas; and video artist Indriķis Ģelzis, who has a gift for creating absurd events that resemble compositions, consisting of people, objects and spaces. Together, this team will create a half-improvised, half-staged-and-composed “day-dream” that, although comprised of these unique voices, will inhabit a world which was created by Hardijs Lediņš a long time ago.



Venta

DISSC Orchestra^{LT}

Das seit 2008 bestehende DISSC Orchestra aus Vilnius besteht aus den vier Komponisten Jonas Jurkūnas, Antanas Jasenka, Vytautas V. Jurgutis sowie Martynas Bialobžeskis, die eigene Musik sowie Kompositionen von internationalen Komponisten, bzw. Remixe daraus, aufführen. Der Name klingt nach einer gesprungenen CD und verweist auf den häufigen Einsatz von CD-Playern, obwohl die »Orchestermusiker« seit einiger Zeit auch Computer und andere elektronische Instrumente nutzen. Die klangliche Grundlage ihrer komponierten Musik bilden Geräusche, Lärm, Umgebungsklänge und verschiedene rhythmische Strukturen. In den meisten Performances werden visuelle Materialien eingesetzt. Die Komposition »Venta« (2012) wurde für ein altes elektronisches Instrument geschrieben (Venta). Ziel war es, die Möglichkeiten dieses Instruments im Format der E-Musik des 21. Jahrhunderts vorzuführen, indem seine akustischen Klangfarben sowie die Instrumente selbst eingesetzt werden.

DISSC orchestra is a collective of professional composers (Jonas Jurkūnas, Antanas Jasenka, Vytautas V. Jurgutis and Martynas Bialobžeskis) founded in 2008. Their aim is to present and remix their own and others' music. The name of the collective is an onomatopoeic imitation of the sound of a CD, which gives listeners a clue that, most of the time, the composers use CD players. Recently, computer and other electronic instruments have been used more frequently. All the performances are live. DISSC orchestra's music could be labelled live-electronic, noise, acousmatic or music concrète, because the main source of sounds consists of noise, ambient sounds and various rhythmic combinations. Visual materials are included in most performances. The composition "Venta" (2012) is designed for an old electronic instrument (Venta). It is intended to show the potential of the Venta in the context of 21st century electronic music by using its acoustic tones as well as the instrument itself.



17.11.2012 22 Uhr 10 p.m. Atomino

Kippschwingung

Frank Bretschneider^D

Bekannt für komplexe Rhythmusstrukturen, präzises Timing und verschachtelte Texturen, findet Frank Bretschneiders subtile und reduzierte Musik ihr Material in der Klangwelt des ersten analogen DDR-Synthesizers, des in den 1960er Jahren gebauten Subharchords. Mit »Kippschwingung« verbindet Frank Bretschneider sein niemals einfaches, dafür umso innigeres Verhältnis zum Rhythmus mit der spezifischen Soundästhetik des Subharchords. Mit der für das Instrument entwickelten Rhythmisierungseinrichtung und den spannungsvollen, abstrakten Sounds, die klanglich exakt zwischen Geräusch und Ton liegen, versucht er eine fast vergessene Technologie mit zeitgenössischen Produktions- und Musizertechniken zu verbinden. Die Uraufführung der Komposition »Kippschwingung« fand in 2007 im Rahmen des von Carsten Seiffarth kuratierten Projekts »werkstatt_klangapparate« am TESLA medien>kunst<labor in Berlin statt. Hier konnte Bretschneider drei Wochen lang an einem renovierten Subharchord arbeiten und die Komposition entwickeln. In 2011 realisierte Frank Bretschneider für das Projekt *sound exchange* eine Überarbeitung der Urfassung und die erste audiovisuelle Version von »Kippschwingung«.

Known for complex rhythmic structures, precise timing and intricate textures, Frank Bretschneider's subtle and reduced music finds its material in the sounds of the first analogue GDR synthesiser, the subharchord, which was created in the 1960s. With "Kippschwingung" Frank Bretschneider combines his demanding but profound relationship to rhythm with the specific sound aesthetics of the subharchord. He uses the "rhythmisation installation", which was designed especially for the instrument, as well as the exciting, abstract sounds which lie precisely between noise and tone, in order to reconcile a near-forgotten technology with contemporary production and music-making techniques. The première of the composition "Kippschwingung" took place in 2007 as part of "werkstatt_klangapparate", a project curated by Carsten Seiffarth at the TESLA medien>kunst<labor in Berlin. It was here that Frank Bretschneider was able to work on a renovated subharchord for three weeks, developing the composition. In 2011, Bretschneider revised the original version and created the first audiovisual version of "Kippschwingung" for the *sound exchange* project.



AG Geige – ein Amateurfilm

von *by* Carsten Gebhardt^D

Dauer *duration* 80 min

Regie *direction* Carsten Gebhardt

Produktion *production* Comma e.V., Chemnitz

mit *with* Jan Kummer, Frank Bretschneider, Ina Kummer, Olaf Bender, Till Exit, Dieter Wuschanski, Michael Kummer, Jochen Schmidt, Roland Galenza, Lutz Schramm, Christoph Tannert, Carsten Dane

Künstler-Kollektiv, Avantgarde-Band, so richtig weiß man bis heute nicht, als was man die Gruppe von vier jungen Leuten aus dem grauen Karl-Marx-Stadt bezeichnen soll, die Ende der 1980er Jahre in der DDR das bis dahin undenkbare Angebot des staatlichen (und staatlich kontrollierten) Jugendradio-Senders DT64 ergreifen sollte, eingereichte Kassetten mit selbstproduzierter Musik nicht nur wohlwollend zu registrieren, sondern auch zu senden. Schon kurze Zeit später tourte die Band durchs Land, ihre Musik wurde jetzt professionell von eben diesem Radiosender produziert, und nur Wochen vor der Wende fanden sie sich überraschend in den Studios des einzigen Schallplattenkombinats des Landes wieder. Dabei waren die vier gar keine Musiker, sondern Autodidakten. Ihre Auftritte waren eher Performance als Konzert: mit skurril artifizieller Kostümierung, dem Einsatz von selbstproduzierten/übermalten Filmen/Videos, mit Texten, seltsam absurd bis zur Poesie. Und einer Musik, die unter dem Diktat des allgegenwärtigen wirtschaftlichen Mangels mittels tape recording und zusammengeklautem Equipment von elektronisch produzierten Sounds und Samples geprägt war. Der Film zeigt Live-Mitschnitte, noch vorhandenes Film- und Videomaterial und versucht in Gesprächen mit den Protagonisten (den Künstlern, aber auch den Radiomachern, Veranstaltern und Kuratoren) den künstlerischen Intentionen und der Besonderheit der Zeit nachzugehen.

Artist collective, avant-garde band – it is still unclear how to describe the group of four young people from Karl-Marx-Stadt, who, in the late 1980s, seized the opportunity given by the state-operated (and state-controlled) youth radio station DT64 to not only look favourably on submitted cassettes of self-produced music, but also to be broadcast. Soon afterwards the band was touring the GDR, their music was being professionally produced by the station, and only a couple of weeks before German reunification, they surprisingly found themselves in the recording studios of the nation's sole record company. None of the members were musicians – they were self-taught. Their gigs were more performances than concerts, with bizarre costumes, the use of self-produced or manipulated films and videos and texts which veered between the absurd and the poetic. The music which, under the pressure of omnipresent economic scarcity, was produced with the aid of tape recordings and randomly gathered equipment, was characterized by electronic sounds and samples. The film shows live recordings and surviving film and video material, and tries to trace the artistic goals and peculiarities of the period in interviews and conversations with the artists as well as the broadcasters, promoters/organizers and curators.



18.11.2012 11.30 Uhr 11.30 a.m. Neue Sächsische Galerie

Score of Old Engines (1972)

Milan Grygar^{CZ}

Das Werk von Milan Grygar (geb. 1926) ist charakterisiert durch eine ursprüngliche Perspektive auf das Verhältnis zwischen Bild, Ton und Raum. Seine grafische Partitur »Score of Old Engines« (1972) ist eine Collage auf Notenpapier. Es zeigt Abbildungen von alten Maschinen, die eine Welt von industriellen Klängen heraufbeschwören. Die Grafik der Partitur verweist deutlich auf eine ziemlich konkrete Gestaltung der musikalischen Form.

The work of Milan Grygar (b. 1926) is characterised by an original perspective on the relationship between picture, sound and space. The "Score of Old Engines" (1972) by Milan Grygar is a collage on sheets of music paper. It displays pictures of old engines, evoking the world of industrial sounds. The graphical form of the score clearly suggests a precise design for the musical form.

Zweitausend Worte (2000)

Wolfgang Heisig^D

Das Stück basiert auf dem Wortbestand des »Manifests der 2000 Worte« (Dva tisice slov) von Ludvik Vaculik, das im Juni 1968 im Gefolge des Prager Frühlings erschien. Die 2000 Wörter des Original-Dokuments wurden durchnummeriert und auf Karten gedruckt. Die statistische Häufigkeit der im Text vorkommenden Buchstaben (es sind 40 der im Tschechischen verwendeten 42 Buchstaben) wurde mit den statistischen Einwohnerzahlen der 40 größten Städte der Tschechoslowakei von 1968 verknüpft und aufgelistet. Die den Buchstaben zugeordneten Städte erscheinen als schwarze Punkte [= Noten] im Koordinatensystem aus Tonhöhe (Pitch) und Lautstärke (Volume). Somit kann jedes gezogene Wort als Melodie gespielt werden.

The work is based on the vocabulary in "Manifests der 2000 Worte" (Dva tisice slov) by Ludvik Vaculik, which was published in June 1968 following the Prague Spring. The 2000 words in the original document were numbered and printed on cards. The statistical frequency of the letters appearing in the text (40 of the 42 letters of the Czech alphabet occur) were linked to the statistical population counts in Czechoslovakia's 40 largest cities in 1968 and then listed. The letters allocated to the cities appear as black dots (= musical notes) in a system of coordinates made up of pitch and volume. Every drawn word can therefore be played as a melody.



Njkrpúup kkléedc (2012)

Marian Palla^{cz}

Das »Unlesbare Buch« (Njkrpúup kkléedc) veröffentlichte Marian Palla im Jahr 2011. Er las daraus während einer Performance mit Tomáš Vtípil. Das gleichnamige konzeptionelle Werk, für das MoEns Ensemble und das ensemble 01 Chemnitz geschrieben, kombiniert das Lesen aus dem Buch, einen Film und die musikalische Performance beider Ensembles. Jeder Musiker ist aufgefordert sich selbst zu wiegen, dann spielt er in der Tonart, die entsprechend eines Diagramms seinem Gewicht entspricht.

The "unreadable book" (Njkrpúup kkléedc) Marian Palla published in 2011. He read from it during musical performances with Tomáš Vtípil. The conceptual work by the same name written for MoEns Ensemble and the ensemble 01 Chemnitz combines a reading from the book, a film and a musical performance by the ensemble. Each musician is supposed to weigh himself first, then he plays in the key that corresponds to his weight according to the given chart.

18. 11. 2012 12.30 Uhr 12.30 p.m. Neue Sächsische Galerie

TRANSmusic [VARIATIONS]

Ensemble Mi-65

Ensemble Mi-65 ist eine anlässlich des Projektes *sound exchange* von Carsten Seiffarth und Daniel Matej ins Leben gerufene und kuratierte Band. »TRANSmusic [VARIATIONS]« ist fokussiert auf die grafischen und verbalen Partituren von Milan Adamčiak, einem slowakischen Fluxus-Künstler der mit seinem offenen, hyper-kreativen und unkonventionellen Kunstzugang zahlreiche bildende Künstler und Musiker beeinflusste. Das Projekt ist seinem 65. Geburtstag gewidmet. (Daniel Matej)

Die Arbeiten von Milan Adamčiak wurden freundlicherweise von der Lengow Art Gallery zur Verfügung gestellt. Ein besonderer Dank gilt Michal Murin und Rachel Rosenbach.

Ensemble Mi-65 was created for the project *sound exchange*, curated by Carsten Seiffarth and Daniel Matej. The project TRANSmusic [VARIATIONS] concentrates on the graphic and verbal scores by Milan Adamčiak, a Fluxus artist from Slovakia, who has influenced many visual artists and musicians with his open-minded, hyper-creative and unconventional approach to art. The project is dedicated to his 65th birthday. (Daniel Matej)
The works of Milan Adamčiak are have been kindly made available by the Lengow Art Gallery, with special thanks to Michal Murin and Rachel Rosenbach.

Visible Music That Anybody Can Listen To

Kuratiert von curated by Jozef Cseres^{CZ}, Michal Murin^{SK}

visible music

Die Ausstellung vereint die erste deutsche Einzelausstellung von Milan Adamčiak, einem der bedeutendsten slowakischen Künstler der Gegenwart, die Präsentation einer Auswahl der interessantesten grafischen Partituren von Bildenden Künstlern und Komponisten aus Mitteleuropa und eine dokumentarische Ausstellung über die Geschichte der experimentellen Musik in Mitteleuropa der 1960er bis 1980er Jahre.

Seit der frühen Moderne sind die Versuche, Musik anders als durch die herkömmliche Notenschrift zu fixieren, immer mit den Mitteln künstlerischer Zeichnung verbunden gewesen. Die Partituren aus Russolos »Risveglio di una città« für Intonarumori oder Poncs »Colour Music« sind ebenso Beispiele dafür wie umgekehrt die abstrakte Malerei von Kupka, Klee oder Mondrian. Sehen und Hören, das Visuelle und das Akustische, ist in diesen Werken nicht mehr zu trennen. In der Folge wurden grafische Notationen zu einer eigenständigen und reich differenzierten Kunstform.

The exhibition unites Milan Adamčiak's (one of the most important contemporary Slovak artists) first German solo exhibition, the presentation of a selection of the most interesting graphic scores by visual artists and composers from Central and Eastern Europe and a documentary exhibition on the history of experimental music in Central and Eastern Europe from the 1960s to the 1980s.

Since early Modernism, attempts to capture music in ways other than by conventional notation have always involved artistic drawing tools. The scores from Russolo's "Risveglio di una città" for Intonarumori and Ponc's "Colour Music" are fine examples, as are Kupka's, Klee's and Mondrian's abstract painting styles. Seeing and listening, the visual and the acoustic can no longer be separated in these works. As a result, graphic notation became an independent and richly differentiated art form.

visible music – Milan Adamčiak

Schon in den späten 1960er Jahren entwickelte Milan Adamčiak ein eigenes, sowohl für Musiker als auch für Laien offenes Notationssystem. Seine Partituren aus dieser Zeit zeigen den neugierigen Musiker ebenso wie den akribischen Musikwissenschaftler und den von den Strukturen und Rhythmen der abstrakten Malerei faszinierten Konzeptionalisten. Es entstand Musik, die für jeden, der sich darauf einließ, spielbar war. Bemerkenswert ist, dass dieses unkonventionelle Konzept im Kopf eines jungen Studenten geboren werden konnte, der in völliger Isolation dessen lebte, was sich in den Kunstzentren der Welt abspielte. Adamčiak war nicht der einzige Künstler jenseits des »Eisernen Vorhangs«, der sich mit visueller Musik befasste, aber er war vielleicht der einzige, bei dem die strukturelle Synthese des Audiovisuellen mit einer interdisziplinären Kompetenz als Musiker, Bildender Künstler und Wissenschaftler verbunden war.

It was as early as the late 1960s that Milan Adamčiak developed his own notation system that was open to musicians as well as amateurs. His scores from this time bear witness to a curious musician, as well as a meticulous musicologist and conceptualist who was fascinated by the structures and rhythms of abstract painting. Music emerged that could be played by anyone who wished to do so. It is remarkable that this unconventional concept was conceived by a young student living in total isolation from events taking place in the world's art centres. Adamčiak was not the only artist behind the Iron Curtain to study visual music, but he was perhaps the only one for whom a structural synthesis of the audiovisual played a predominant role in his interdisciplinary competence as a musician, visual artist and academic.

visible music - Grafische Partituren *Graphic Scores*

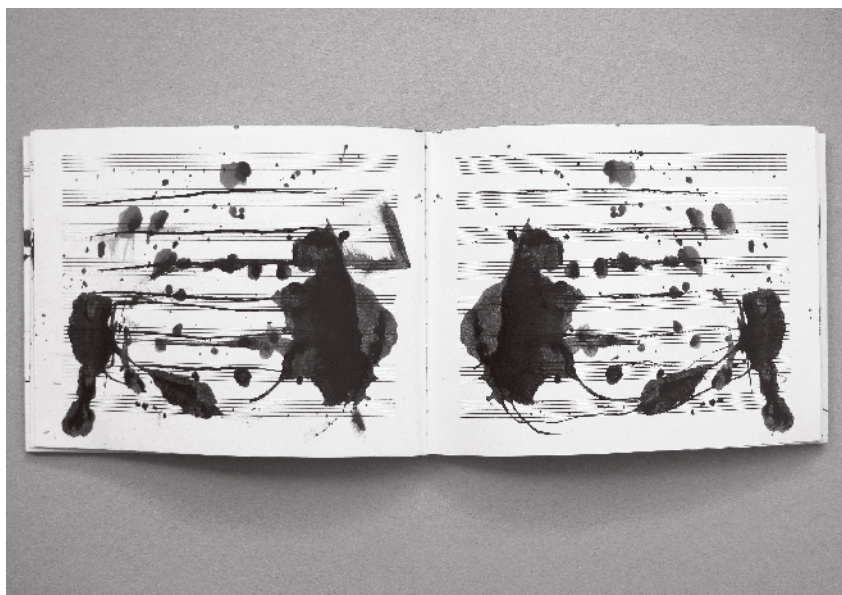
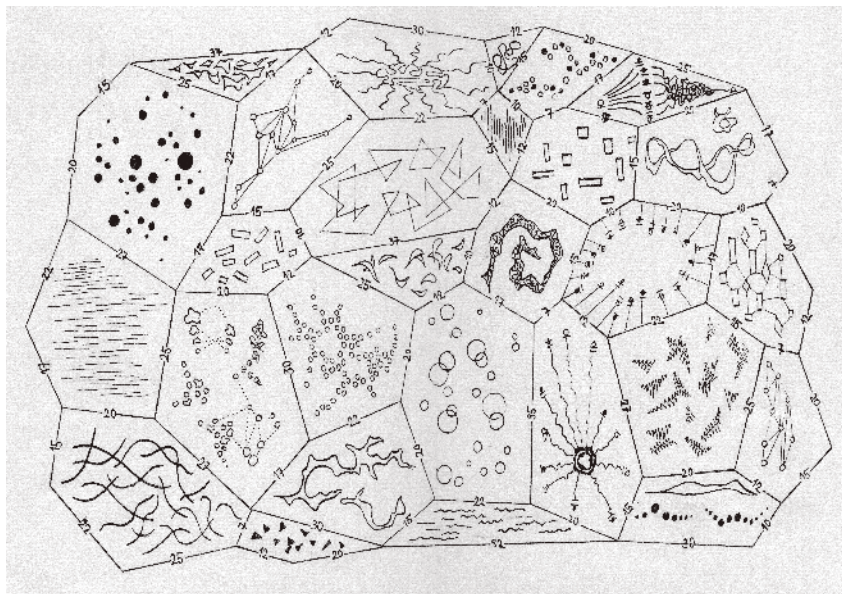
Die ausgestellten grafischen Partituren von Künstlern und Komponisten aus Mitteleuropa entwickeln eine visuelle Polyphonie zum umfangreichen Werk von Milan Adamčiak. Der Zyklus »Flora« von Ernő Király (1919–2007) beispielsweise ist das Resultat der gezielten Suche eines Komponisten nach neuen Formen des musikalischen Ausdrucks. Die akustischen Zeichnungen von Milan Grygar (geb. 1926) sind genauso wie die Tuschezeichnungen auf Notenpapier von Dalibor Chatrný (1925–2012), die Zeichnungen von Pavel Rudolf (geb. 1943), die präzise geometrische Struktur der graphischen Partituren von Štěpán Pala (geb. 1944) oder die graphisch gestalteten konventionellen musikalischen Notationen von Sándor Győrfy (geb. 1951) Werke von Bildenden Künstlern, die mit dem Status Quo der grafischen Darstellungen nicht mehr zufrieden waren oder die von Hörerfahrungen inspiriert wurden. Auf der anderen Seite stellen die graphischen Partituren von Bronius Kutavičius (geb. 1932) und Wolfgang Heisig (geb. 1952) eine quasi natürliche Reaktion von Musikern auf die Begrenzungen des traditionellen Notensystems dar.

The graphic scores by artists and composers from Central and Eastern Europe on display create a visual polyphony of the extensive body of work by Milan Adamčiak. The cycle "Flora" by Ernő Király (1919–2007), for example, is the result of a composer's specific search for new forms of musical expression. Milan Grygar's (b. 1926) acoustic drawings, Dalibor Chatrný's (1925–2012) ink drawings, Pavel Rudolf's (b. 1943) drawings, the precise geometric structure of Štěpán Pala's (b. 1944) graphic scores and the graphically created conventional musical notations by Sándor Győrfy (b. 1951) are all examples of works by visual artists who were no longer satisfied by the status quo of graphic representation, or who were inspired by listening experiences. On the other hand, Bronius Kutavičius' (b. 1932) and Wolfgang Heisig's (b. 1952) graphic scores represent a quasi-natural reaction on the part of musicians to the limitations of the traditional system of notation.

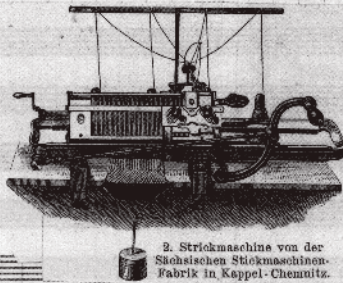
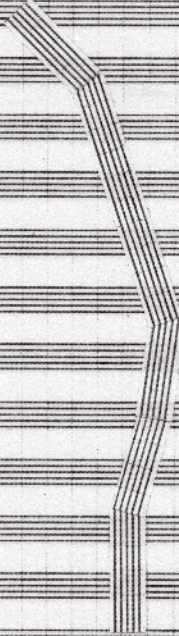


→ **Exhibition Experimental Music in Central and Eastern Europe** siehe S. 26 *see p. 27*

Left above: Milan Adamčiak: Cytogamia (1966; drawing on paper) Photo © 2012 Miroslav Švejda
Left below: Dalibor Chatrný »Untitled« (2005–2006; Collection of Jiří Záhradka, Brno) Photo © 2012 Jiří Záhradka
Right: Milan Grygar: »Score of Machines« (1982/2009; print on paper) Repro © 2012 Miroslav Švejda



18. Mindervorrichtung zum
Hilscherschen Wirkstuhl.



2. Strickmaschine von der
Sächsischen Stickmaschinen-
Fabrik in Kappel-Chemnitz.

Sprachklangexperimente, Klangmaschinen, elektroakustische Musik, Multimedia – Auge in Auge mit dem Staat

Gisela Nauck

»Wir werden Maschinen haben, die Symphonien komponieren können [...] Trotz aller dummen Experimente im Westen halte ich diese Experimente mit elektronischer Musik für nützlich. Ich nehme an, daß die mechanische Wiedergabe sich durchsetzen wird, daß auch die wissenschaftliche elektronische Technik in der Musik eine enorme Rolle spielen wird, daß der schwitzende Posaunist Müller durch eine Maschine ersetzt werden wird – und auch vor allem der Dirigent. Das halte ich für einen enormen Fortschritt!«¹ Diese Sätze, geäußert während eines Gesprächs mit dem Theaterwissenschaftler Hans Bunge 1962 (veröffentlicht 1983!) stammen von Hanns Eisler. Anfang der 60er Jahre beschreiben sie eine Vision; 24 Jahre vergingen, ehe die Basis zur Einlösung dieser Vision in der DDR geschaffen war. »Das ›nachmoderne‹, sehr stark auf Welt- und Selbstwahrnehmung orientierte künstlerische (Lebens)Konzept von Ru-In wurde durch eine eigenartige Mischung aus bildnerischen, theatralen, magisch-ritualen, performativen, klanglichen, wissenschaftlich-analytischen, philosophischen sowie politisch-sozialen Kompetenzen gespeist. Schlüsselorientierungen dafür boten Künstler/Forscher/Philosophen wie Mary Wigman, Joseph Beuys, Carlfriedrich Claus, John Cage, Frank Zappa, Morton Feldman, Merce Cunningham, Jean Gebser, Ken Wilber oder Fred Frith – eine sehr persönliche und historisch wie thematisch noch erweiterbare Namensliste. Der radikale Bezug auf die Intensität und Gegenwärtigkeit von Wahrnehmung führte über ›Klang-Proben‹ und ›Klang-Performances‹ weit hinaus.«² Am Beispiel der Dresdener Performancegruppe Ru-In (Russische Indianer) markiert der Kulturwissenschaftler Klaus Nicolai rückblickend Resultate eines künstlerischen Auf- und Ausbruchs, die unter den Vorzeichen einer künstlerisch subversiven Revolte Ende der 80er Jahre alle Register künstlerisch-klanglichen Andersseins gezogen hatten. Die beiden Zitate des Komponisten Hanns Eisler und des Dresdener Kulturwissenschaftlers Klaus Nicolai umreißen das Feld experimenteller Musik in der DDR, das für Erweiterungen in kompositorischer, klanglicher und auf-führungspraktischer Hinsicht verantwortlich war, in dreifacher Hinsicht: 1. Die Äußerungsformen experimenteller Auf- und Umbrüche waren klanglich und kunstsoziologisch vielfältig, reichten von elektroakustischer bzw. elektronischer Musik über Sprechexperimente, die Erfindung von Klang-

maschinen bis zu intermedialen Aktionen aus Malerei, Tanz, Klangimprovisationen, Musik und Literatur. 2. Es waren mühsame, langwierige, nicht selten erfolglose Prozesse, das Experimentelle in eine kulturpolitisch sanktionierte Aufführungspraxis zu überführen; ein viertel Jahrhundert lang wurde darum gerungen, bis die von Eisler avisierte elektronische Musik ab 1986 in einem eigenen Studio produziert werden konnte. 3. Bei aller Unterschiedlichkeit der künstlerischen und musikalischen Ansätze gab es eine DDR-typische Gemeinsamkeit: Als Ausdruck einer Dialektik von »Welt- und Selbstwahrnehmung« waren künstlerische Experimente eingebunden in die alles überwölbende kulturpolitische Auseinandersetzung gegen kulturelle Repressalien des Staates und damit auch als autonome Werke sowohl politisch als auch inhaltlich konnotiert.

Vorauszuschicken ist einem Nachdenken über »Sound Exchange« aus der Perspektive der DDR, dass das, was als experimentell bezeichnet wird – besonders unter den Bedingungen politischer Diktaturen – sinnvoll nur musikhistorisch konkret bestimmt werden kann und damit – im internationalen Vergleich – zu einem relativen Begriff wird. Wenn »Kulturpolitik die Kunst, selbst die textlose Musik, an die Kette legt«, wie der Organist der Dresdener Kreuzkirche und Komponist Christfried-Michael Winkler rückblickend schrieb³, sind die Handlungsspielräume wie auch Maßstäbe des Experimentellen andere als wenn sich Kunst im freien internationalen Austausch entwickeln kann. Die »Kette« in der DDR bestand auf dem Gebiet der Musik – grob gesagt – in einem verordneten, klassizistischen, am bürgerlichen Ideal der Aufklärung orientierten Musikideal und in der kulturpolitischen Denunziation alles Experimentellen als bürgerlich dekadent. Die Auswirkungen dieser kulturpolitischen Sanktionen reichten (z. B. die Musik von John Cage, Morton Feldman u. a. betreffend) bis in die späten 1980er Jahre hinein.

Zugleich aber kennzeichnete die zeitgenössische Musikszene der DDR ein permanenter, dabei produktiver Widerspruch: selbst Konzerte mit kulturpolitisch nicht gewollten Aufführungen waren öffentliche Veranstaltungen. Diese Verflechtung von »subversivem« Komponieren und offizieller Aufführungspraxis in staatlich geförderten Konzertsreihen und Festivals wie der Berliner Musik-Biennale (seit 1967), den DDR-Musiktagen (seit 1968), den Dresdener Tagen für zeitgenössische Musik (seit 1987), in Konzerten und Festivals der Bezirks-Komponistenverbände, des Kulturbundes usw. (eingeschlossen vernichtende Kritiken in staatskonformen Zeitungen) unterlief das Entstehen von subversiven Nischen als Freiräume. Das dichte Netz an Auftragsvergabe und Aufführungsmöglichkeiten innerhalb einer Vielzahl nationaler und regionaler Festivals sorgte für eine Präsenz auch experimenteller Klangerweiterungen im öffentlichen Musikleben. Dabei musste in diesem Kontext vieles erkämpft werden, etliche der experimentellen Werke kamen in der DDR nicht zur Aufführung – dafür aber im besten Falle in der BRD. Typisch war auch, dass jenes klassizistische Musikideal die ausschließliche Subventionierung des bürgerlichen Musikapparats beinhaltete: Orchester, Kammerensemble, Opernhäuser, Chöre und daran gebundene Musikformen – nicht aber den Aufbau beispielsweise eines elektronischen Studios. Experimente zielten in der DDR – von Ausnahmen abgesehen – auf das Verschieben und Überwinden dieser mit den klassisch instrumentalen

und vokalen »Apparaten« gesetzten, musikalischen und ästhetischen Grenzen, Stück für Stück. Dieser Prozess setzte Mitte der 60er Jahre ein und wurde durch die nachrückende junge Generation in den 80er Jahren maßgeblich erweitert.

Durch die Einbindung in das feinmaschige Netz eines funktionierenden Auftragswesens gibt es keinen Komponisten, der »unentdeckt« geblieben wäre. Aber es gab Komponisten wie Hans-Karsten Raecke (Jg. 1941), Tilo Medek (Jg. 1940), Thomas Hertel (Jg. 1951), Johannes Wallmann (Jg. 1952), Nicolaus Richter de Vroe (Jg. 1955) oder den Jazz- und Improvisationsmusiker Lothar Fiedler, die die politische, kulturelle und ästhetische Enge nicht ausgehalten haben und zwischen 1977 und 1988 in die BRD ausgewandert sind. Die DDR-Musik verlor mit Hans-Karsten Raecke seinen in den frühen 70er Jahren einzigen experimentellen Klangforscher, mit Thomas Hertel einen szenisch und intermedial Kreativen oder mit Johannes Wallmann die einzige Vision eines Gesamtkonzepts von Raum, Klang, Architektur und Landschaft, das er erst außerhalb der DDR musikalisch umsetzen konnte. Vor diesem Hintergrund lassen sich in der komponierten Musik sechs Bereiche benennen, die in der DDR-Musik unter dem Konzept von »Sound Exchange« gefasst werden können; die Reihenfolge entspricht in etwa der historischen Chronologie. Musikrichtungen wie Rock, Punk, Liedertheater, Jazz, Improvisation und Mischformen, die offensiver auch auf Kulturpolitik reagierten, bleiben unberücksichtigt.

1. Sprachklangerweiterungen konzertanter Instrumentalmusik und Instrumentales Theater

Erste Erweiterungen des Instrumentalklangs erfolgten durch die Einbeziehung von Texten als gleichberechtigtes Klangmaterial. Im Zusammenhang mit szenischen Elementen entwickelte sich ein DDR-typisches »Instrumentales Theater«. Maßgebliche Komponisten und Produktionen sind Georg Katzer z. B. »Szene für Kammerensemble« (1975); Friedrich Schenker, z. B. »Kammerspiel II »Missa nigra«« – Szenische Kammermusik für sieben Instrumentalisten und einen Aktionskünstler (1978) und »Jessenin Majakowski Recital« für acht Instrumentalisten und Tonband (1981); Paul-Heinz Dittrich, z. B. »Quasie«, Phonetisch-instrumentales Exercitium für Klar., Vc., Kl., 2 Sprecher, Tonband (1971) oder die szenische Kammermusik »Die Verwandlung« nach Kafka (1983). In seinem 1. Streichquartett mit Tonband (1971) erweitert der von den Instrumentalisten am Schluss zu sprechende kurze Part das reine Klangstück in ein Kommunikationsspiel mit den Hörern, die durch den Komponisten aufgefordert werden, nach Ende des stark geräuschhaften Stücks weiter zu Lauschen, »auf Hörbares und Unhörbares«. Die Idee des »Instrumentalen Theaters« wird in der nächsten Generation vor allem durch Ralf Hoyer, z. B. »Allgemeine Erwartung«, Aktion für zwei Klaviere und einen Schauspieler, Text: Volker Braun (1979) und Thomas Hertel/Karla Kochta, z. B. »Hölderlin Report« (1982) weiter entwickelt. In Kompositionen von Annette Schlünz (Jg. 1964) und anderen wiederum wird die Stimme instrumental behandelt. Sie verkörpert die Worte in musikalischen Gesten, auf Vokalisieren reduziert, sprachlos geworden neben Klängen, die nicht auf sie reagieren, z. B. »Bei Spuren von Wasser und Salz« für hohen Mezzosopran und 11 Instrumentalisten, Text: Else Lasker-Schüler (1987).

Sprache und Sprechen, Laute und Lautierungen dienen zugleich einer inhaltlichen Vielschichtigkeit wie auch phonetisch-klanglichen Differenzierung des musikalischen Materials.

2. Sprachklangexperimente

Ausgangspunkt von Formen der Lautpoesie war nicht Musik, sondern Bildende Kunst und Literatur. »Noch 1982, anlässlich des Sa-um-Podiums in Leipzig, das Texte der russischen Futuristen u. a. vorstellte, galt Carlfriedrich Claus, 1930 geboren, als einziger Vertreter der Lautpoesie in der DDR.«⁴ Erst seit Mitte der 80er Jahre gab es in der jungen Literaturszene, etwa mit Stefan Döring, Gabi Kachold, Bert Papenfuss, Peter Wawerzinek, Valeri Scherstjanoi u. a., Autoren, die »akustische Poesie« schrieben und diese meist in privaten Kreisen aufführten. Während die jungen Literaten in einem quasi auch politischen Radikalisierungsakt von Sprache diese formalisierten, um den herrschenden Sprachgebrauch zu negieren, schuf der in der DDR bis zuletzt nicht anerkannte, als Künstler völlig singuläre Carlfriedrich Claus neben seinem bildkünstlerischen Werk auch »Klangtexte«. Die Silben und Laute erscheinen »nicht mehr im Zusammenhang kommunikativer Sprache, [...], sondern im Kontext eines autonomen ›Lautgeschehens‹, das die Sensibilität des Hörers für die Plastizität und Farblichkeit von Sprache wecken soll«⁵. Die ersten »Klangtexte und Sprechexerzitionen« wurden 1959 auf Tonband aufgezeichnet, später weiter entwickelt zu »Lautprozessen« (z. B. 1981 – »Bewusstseinstätigkeit im Schlaf«).

3. Präparationen - Instrumentenerfinder - Klangmaschinen

Einen radikal eigenen Ton brachten in die DDR-Musik Klangerweiterungen des Flügels durch Präparationen. Bereits in den 70er Jahren hatte Hans-Karsten Raecke (Jg. 1941) den Flügel zu einem eigenständigen Instrument als »klangerweitertem Flügel« entwickelt, der, auch elektronisch erweitert, zu seinem Hauptinstrument wurde. 1971 begann er diesen durch Präparationen zu erforschen. Das über viele Jahre gewachsene Präparationssystem ist auf einem Tonreihenmodus eingestimmt und besteht aus 12 Klanggruppen, die vom reinen Klavierton bis zum Geräusch hinüberführen. Ein Podium für solch experimentelles Erforschen von Instrumenten bis hin zum Bau neuer Blas- und Saiteninstrumente (z. B. Gummiphon, Blas-Bambus-Draht-Dose) gründete er 1974 als Dozent im Bereich Musikwissenschaft der Humboldt-Universität mit der »Berliner Klangwerkstatt«.

Einer der Wenigen, die das präparierte Klavier seit den 80er Jahren systematisch in ihren Kompositionen einsetzten, ist Herrmann Keller (Jg. 1945) (z. B. »Klavierkonzert« 1980, »Neues Klavierbüchlein«, 1987). Wichtig für die Entwicklung eines völlig eigenwilligen, aufgerauten Klangkosmos wurde für ihn ebenfalls die Synthese von jazzinspirierter Improvisation und komponierter Musik bis hin zur Entwicklung von Improvisationsmodellen, z. B. »Ex tempore VI (1975–). Improvisationsmodelle für offene Besetzung«, »Begegnung '78. Musikalisches Stegreifspiel für 11 Musiker«, zusammen mit dem Jazzler Manfred Schulze. Der sozial-kommunikative Aspekt wurde für Klangbildungen wichtig, was auch die experimentelle Einbeziehung des Publikums als Mitwirkende einschloss (»Weggehen - Wiederkommen« für vier Musiker, 1988).

Völlig singular hinsichtlich der Erfindung von Klangobjekten ist die Arbeit von Erwin Stache (Jg. 1960), einem »Abenteurer im Dreieck von Physik-Musik-Elektroakustik« (Radjo Monk). Seit 1983 arbeitet er als freischaffender Musiker und »Gerätebauer«. Den Startpunkt seiner Erfindungen fantasievollster Klangobjekte bildete ein 1976 selbst gebauter Synthesizer unter schwierigsten Bedingungen der Materialbeschaffung. Erste Arbeiten, gebaut aus Abfallmaterialien, waren 1976 der »Klang – Hund« (34 Knöpfe, 41 Tongeneratoren, 24 Teiler, Tasten aus Bronzefedern – eineinhalb Okta-ven) und 1979 die Elektronische Orgel »Polyphon B«. Erste Klangobjekte mit Motorantrieb sind der »Klangfederstab« (1988) und die »Murmeltzither« (1989). Sound wird in den Klangobjekten von Erwin Stache zu einer eigenen Klangsprache der mechanischen und elektrischen Materialbewegungen.

4. **Raum – Klang – Architektur – Landschaft**

Die erste Raumkomposition stammt mit »Sound-House« für Orchester, Orchestergruppen, Orgel und Tonband (1979) von Georg Katzer. Die Ver- räumlichung von Instrumentalmusik führt zwar nicht per se zu einem »Wechsel der Klanglichkeit«, aber doch zu einem Wechsel der Akustik des Hörens. Bei Katzer ist dies in besonderem Maße der Fall, weil das Instru- mentarium des Orchesters hier elektronische Klänge zu simulieren hat. Am Nachhaltigsten hat Johannes Wallmann (Jg. 1952) Dimensionen räum- lichen Musizierens verfolgt und damit der experimentellen Musik eine ganz eigene Richtung geöffnet: Musik wurde in ein Gesamtkonzept von Raum, Klang, Architektur und Landschaft überführt. Im politischen Käfig DDR gab es dafür allerdings keinerlei Realisierungsmöglichkeiten. In der DDR entstand zeitgleich zu Katzers »Sound-House« mit »Synopsis« – Musik im Raum für Kammerensemble zu Diaprojektionen von K. W. Streu- bel, eine erste multimediale Raumkomposition. Es folgten mit »fusion-de- fusion«, Musik im Raum für Kammerensemble (1980/81), und »gleich den Vögeln«, ein hörgeleitetes musikalisches Kommunikationsspiel für 4 vonei- nander weitentfernte Klarinetten oder 4 Sopransaxophone (1986/92), wei- tere Arbeiten, die den Raum klanglich-diskursiv nutzten. Die für spätere Landschaftsklangerbeiten wichtige, theoretische Grundlage, das »integ- ral art konzept«, war in seinen Grundzügen noch bis 1988 in der DDR ent- wickelt worden, Projekte wie das »Festival Klang Zeit Wuppertal« (1991/92), die Stadtklang-Komposition »Glocken Requiem Dresden« (1995) oder die Landschaftsklang-Komposition »KlangFelsen Helgoland« (1996) konnten erst außerhalb bzw. nach dem Ende der DDR realisiert werden.

5. **Elektroakustische und elektronische Musik**

Das größte Gebiet experimenteller Klangerkundungen war in der DDR mit der Arbeit im Studio verbunden. Dass verhältnismäßig wenige Komponi- sten in diesem Bereich arbeiteten, hatte vor allem mit dem fehlenden Studio zu tun. Bis 1986, der Einweihung des Elektronischen Studios an der Aka- demie der Künste Berlin in der Herrmann-Matern-Straße, wurden elek- tronische oder elektroakustische Kompositionen in Studios in Warschau, Belgrad, Bratislava, Budapest, Bourges, Freiburg i. Br. oder Stockholm pro- duziert. Eine Ersatzmöglichkeit bot ab 1976 das im Theater im Palast von Eckhard Rödger geleitete, theatereigene Studio, vor allem für Aufführungen

live-elektronischer Arbeiten, wofür Rödger die Veranstaltungsreihe »Elektroakustische Musik im TiP« einführte.

Auffallend ist die große Zahl an elektroakustischen bzw. live-elektronischen Kompositionen, wobei der reinen Tonbandmusik das innovativste Potential zugeschrieben wurde.⁶ Wichtig war für alle drei Richtungen – Tonbandmusik, elektroakustische Musik, Live-Elektronik – den »romantischen« Instrumentalklang zu überwinden, um »die veränderten Klangvorstellungen auf eine zeitgemäße Weise zu verwirklichen«⁷. Katzer bezeichnete solche Kompositionen als Hörstücke. Typisch für die elektronische Musik in der DDR waren konzeptionelle Überlegungen, »warum, wann und wo in welchem Umfang elektronische Klangmaterialien Verwendung finden«⁸, also ein musikalisch wie auch inhaltlich konkreter Kontext. Eine besondere Faszination übten die quasi unendlich dimensionierten Klangräume aus, die nun zur Verfügung standen und die Möglichkeiten der medienspezifischen Selektion wie auch die Synthese heterogener Materialien, die Modifikation des Instrumentalklangs durch Live-Elektronik, der Raum als hinzukommendes Gestaltungselement wie auch bei Tonbandstücken die Unabhängigkeit von Interpretieren.

Eine der ersten, ästhetisch Maßstäbe setzenden elektroakustischen Kompositionen stammt 1970 von Paul-Heinz Dittrich, »Kammermusik I« für 4 Holzbläser, Klavier und Tonband. Andere frühe Arbeiten von ihm sind »Die anonyme Stimme« für Oboe, Posaune, Tonband (1972) oder »Cantus II« für Sopran, Violoncello (mit live-elektronischer Veränderung – EMS-Synthesizer), Orchester und Tonband, 1977. Ebenso wichtig war Friedrich Schenkers »Hörstück mit Oboe« für Oboe und Tonband (1971), das auch ein Beispiel für die kulturpolitische Absurdität ist, die Komponisten und Musiker für sich aber zu nutzen wussten: Es ist das erste offizielle Auftragswerk elektronischer Musik des Rundfunks der DDR, wurde aber mangels eines Studios in dem privat zusammengebauten Studio des Leipziger Tonmeisters Eckard Rödger produziert.

Einer der Pioniere elektronischer Musik in der DDR, Georg Katzer (Jg. 1935), hat nicht nur wichtige Kompositionen geschaffen (z. B. das elektroakustische »Rondo – bevor Ariadne kommt« (1976); »Dialog imaginär I« für Flöte, 1981, und »2« für Klavier, 1987), sondern sich auch für die Entwicklung des Studios in der Akademie der Künste, dessen künstlerischer Leiter er dann war, besonders engagiert. Am intensivsten, mit der größten Anzahl an Kompositionen (22) in verschiedensten Genres, hat sich Lothar Voigtländer (Jg. 1943) mit dem neuen elektronischen Medium auseinandergesetzt. Er schrieb Kammermusiken in unterschiedlichster Besetzung für Instrumente und Live-Elektronik oder Tonband (z. B. »Variation und Collage« für Singstimme u. Tonband, 1978, »Drei Porträts mit Schatten« nach F. G. Lorca für Singstimme, Violoncello, Vibraphon, Zuspieldband und live-elektronische Klänge, 1980), elektroakustische Kompositionen (»Drei elektronische Studien« für Singstimme, Klavier und Zuspieldband, Texte: Erich Arendt, 1975), radiophone Stücke (radiophone Motette »ex voce II«, 1980), multimediale Arbeiten mit Malerei (multimediales Projekt »Guillevic-Recital« mit Malerei-Projektionen von Dieter Tucholke für Sprecher und Zuspieldband, 1986) und Raum-Musiken (z. B. Raum-Musik Nr. 3 »Sonic Landscape«, 1982).

Größeres Interesse an der Realisation elektroakustischer Kompositionen hatte die nachfolgende Generation. Wichtigste Vertreter sind hier Ralf Hoyer (Jg. 1950) (»Studie 4« für Kontrabass und Tonband, 1980, »... ich war's, ich bin's ... Erkundungen zum Thema Prometheus« für Klavier, Tonband und Live-Elektronik, 1982–83), Lutz Glandien (Jg. 1954) (»Wysstzki-Musik«, Tonbandkomposition 1984, »Cut«, Tonbandkomposition 1988, »Weiter so« für Streichquartett und Tonband, 1989), Helmut Zapf (Jg. 1956) (»Wandlungen« für Posaune und Tonband, 1986, »2:1« für Bassklarinette, Sopransaxophon (ein Spieler) und Tape, 1990), Klaus Martin Kopitz (Jg. 1955) (»Mein Leben in der Wüste«, 1989) und Robert Linke (Jg. 1958).

Ein bemerkenswerter Punkt in der kurzen Geschichte der elektroakustischen und elektronischen Musik in der DDR ist die Tatsache, dass diese eigentlich bereits 1957, Jahre vor Eislers visionären Bemerkungen, begann. Seit diesem Jahr beschäftigte sich der Diplomingenieur Gerhard Steinke am Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt (RFZ) der Deutschen Post in Berlin-Adlershof mit Studien zur elektronischen Klangerzeugung und publizierte 1958/59 erste Überlegungen zur Einrichtung eines Experimentalstudios. 1960 konstruierten Ingenieure des RFZ unter Steinkes Leitung den international begeistert aufgenommenen Klang- und Geräuscherzeuger Subhar chord. Mitte der 60er Jahre projektierten Steinke und seine Ingenieure ein Experimentalstudio für den Rundfunk der DDR. 1967 mussten die Arbeiten abgebrochen und die fertig gestellten Geräte unter Verlust verkauft werden. 1970 wurde die Studio-Arbeit gänzlich eingestellt. Neben Hörspiel und Filmmusiken entstanden dort auch Kompositionen wie »Galilei« für Singstimme, Instrumente und elektronische Klänge über Worte von Brecht (1966) von Siegfried Matthus (Jg. 1934), »Studie II«, später umbenannt in »Protest« (1966) des Komponisten und Tonregisseurs am Rundfunk der DDR in Personalunion Bernd Wefelmeyer (Jg. 1940) oder Joachim Turms einem klassizistischen Idiom weiter verhafteten »Moments Musicaux« für elektronische Klänge und Musikinstrumente (1965).

PS: Am radikalsten hat – ohne Elektronik, abgesehen von einer Komposition (»pianissimo« für Viola und Live-Elektronik, 1989–90) – Jakob Ullmann (Jg. 1958) den Kosmos instrumentaler Klangerzeugung Ende der 1980er Jahre verändert: Durch sein ästhetisches Konzept der »Leisigkeit« und des A-Rhythmischen bei äußerst differenziertem Geräuschklangmaterial (z. B. »Ensemblekomposition«, work in progress für 17 Musiker und 17 Akteure, 1986; »son imaginaire III« für Instrumentalgruppen 1988–89).

6. **Multimedialprojekte: Malerei (Aktionsmalerei), Tanz, Musik (Improvisation), Licht, Elektronik**

Multimedialprojekte hatten zwei Quellen. Zum einen die zu Beginn mit der Gruppe Ru-In zitierten, subversiven künstlerischen Prozesse, ausgehend von Bildenden Künstlern, in Dresden initiiert etwa durch Maler wie Helge Leiberg, A. R. Penck u. a. Der Tabubruch war weniger ein künstlerischer als ein existentieller. Improvisatorische Prozesse aus Klang, Geräusch, Farbe und/oder Tanz waren »menschliche Begegnungen jenseits von herrschenden Konventionen, Ängsten und Erwartungen.«⁹ Das 1991 in der Sächsischen Zeitung veröffentlichte Manifest von Ru-In hatte den Titel »Sinnes schärfung, gegen die zivile Abstumpfung«. Legendär wurde das Festival

»Intermedia I: Klangbild – Farbklang«, das vom 1.–2. Juni 1985 in Coswig, nahe Dresden, stattfand. Komponisten waren an dieser Szene kaum beteiligt, dafür Jazz-, Punk- oder Improvisationsmusiker.

Die zweite Quelle für multimediale Arbeiten war die flexibel einsetzbare, akustische Elektronik, schon bald erweitert durch Video. Klangerweiterungen erfolgten als Integration und Reaktion auf die Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten visueller Künste. Bereits 1975 – und noch ohne Elektronik – entwickelten der Graphiker Hans-Hendrik Grimmling und der Komponist Thomas Hertel die »Dokumentation für 12 Grafiken und 16 Instrumente«. Auch an einem weiteren frühen Projekt war Hertel beteiligt: an dem »workshop I: Interferenzen«, einer Gemeinschaftsarbeit mit Wilfried Krätzschar, Matthias Kleemann und Christian Münch 1979 zu den Dresdener Musikfestspielen im Studiotheater des Kulturpalastes. Ein Jahr später begründete Georg Katzer in der Berliner Akademie der Künste die Werkstatt-Veranstaltung »Kontakte«, in denen Syntheseveruche elektroakustischer Musik mit Film, Video, Tanz und bildender Kunst vorgestellt wurden. Besonders unter jungen Leuten fanden diese hunderte von Besuchern. Lothar Voigtländer entwickelte Synthesen aus Malerei, Graphik und Tanz. Georg Katzer transformierte, zusammen mit dem Regisseur Alexander Stillmark, einige seiner elektroakustischen Hörstücke zu szenischen oder optischen Umsetzungen, beispielsweise »Aide – mémoire (sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht)« von 1983 oder, gemeinsam mit Stillmark und der Malerin Rose Schulze, das szenisch-optische Hörstück »La mécanique et les agents de l'érosion« (1985/86). Die Arbeit »Räume« (1987) mit Diaprojektionen aus einer verlassenen Kaserne der Sowjetarmee von Rose Schulze reduzierte den performativen Anteil zur Bild-Klang-Installation.

Ein Sonderfall multimedialen Arbeitens ist Wolfgang Heisig. Den Dreh- und Angelpunkt von Heisigs musikalischer Phantasie bildet die Aufhebung des Alltags in künstlerischen Situationen. Nicht nur Töne, Rhythmen und Geräusche, Wörter, Silben und Phoneme, sondern auch Fundstücke wie benutzte Fahrkarten oder ausrangierte Instrumente wie eine Karussellorgel (»Recycling«, 1990) stifteten das Klangmaterial für seine lakonischen Stücke, Computer, Scanner und Software erweitern das kompositorische Handwerkszeug; er schuf Klangobjekte, Musikspiele, Bildkompositionen, einen Adventskalender. In der »Ringparabel« (1987) sind verschiedene Arbeitsweisen zu einem multimedialen Gesamtkunstwerk zusammengeführt. Mit dem »Phonoliten« (1990) – einem von ihm sogenannten »Klangmöbel«, entwickelte er daraus eine Klangskulptur (es gibt auch Versionen für mechanisches Klavier und Spieldose).

Die wohl offensivste und künstlerisch subversivste multimediale Arbeit war am Ende der DDR Robert Linkes »Tannhäuser. Requiem. Die letzten romantischen Bilder eines Übergangs, Ouvertüre zum utopischen Kongreß und Karneval« für einen Sänger, drei Frauen, Musiker, einen Dirigenten, Trommler und Publikum, nach einem Text von Lothar Trolle. Die Uraufführung dieses »multimedialen Netzwerks«¹⁰ mit Studenten der Dresdener Musikhochschule, freischaffenden Künstlern und Laiendarstellern fand 1991 in der Kleinen Szene der Staatsoper Dresden statt: eine »riesige Collage aus Gesang vielfältigster Couleurs, Kammermusik, Literatur, Pantomime, bildender Kunst in Form von Diaprojektionen auf mehreren Bildflächen

(u. a. auf den Schenkeln einer Darstellerin) mit Ton-, Film- und Videotechnik. All jene Elemente scheinen beziehungslos nebeneinander herzulaufen, ergeben aber in ihrer Beziehungslosigkeit eine eigene Logik, die zwar fremdartig erscheint, aber einen arteigenen Sinn stiftet.«¹¹ Es ist ein Stück über Medienmissbrauch, die museale Verstricktheiten unseres Lebensalltags und die Utopie des Ausbrechens.

- 1 Hanns Eisler, »Musik und Politik, Schriften. Addenda«, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1983, S. 313, zit. n. Manfred Machlitt, »Das Studio für elektroakustische Musik der Akademie der Künste der DDR«, <http://www2.ak.tu-berlin.de/Geschichte/themen/Machlitt-AdK.html> (eingesehen, August 2012).
- 2 Klaus Nicolai, »Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung. Das Dresdner Klang-Projekt Ru-In und sein Umfeld«, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, 62/2005, S. 29.
- 3 Michael-Christfried Winkler, »Diverse Dissonante Reminiszzenzen an eine verschwindende Kultur«, zit. n.: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 10/1992, S. 41.
- 4 Christian Scholz, »Reinigung einer unmöglich gewordenen Sprache«, Anmerkungen zur Lautpoesie in der DDR und zu den Arbeiten von Carlfriedrich Claus, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, Nr. 6/7 1991, S. 13.
- 5 Ebenda, S. 14.
- 6 Georg Katzer, »Entwicklung und Perspektive der elektro-akustischen Musik«, in: Musik und Gesellschaft 6/1983, S. 354.
- 7 Ebd.
- 8 Lothar Voigtländer, »Kompositorische Erfahrungen im Umgang mit Technik«, in: Musik und Gesellschaft 6/1983, S. 355.
- 9 Klaus Nicolai, a. a. O., S. 29.
- 10 Armin Köhler, »Werkinterpretation: Robert Linke: Tannhäuser. Requiem«, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, 9/1991, S. 47.
- 11 Ebd.

Speech Sound Experiments, Sound Machines, Electroacoustic Music, Multimedia – Face to Face with the State

Gisela Nauck

▶ “We’re going to have machines capable of composing symphonies [...]. Despite all the stupid experiments in the West, I regard these experiments with electronic music to be useful. I assume that mechanical reproduction will prevail, that scientific electronic technology will also play an enormous role in music, that Müller the sweating trombonist will be replaced by a machine – and, especially, the conductor as well. I regard this as enormous progress!”¹ These sentences, which were uttered during a conversation with the drama expert Hans Bunge in 1962 (but first published in 1983!), came from Hanns Eisler. At the beginning of the 1960s, they described a vision – yet 24 years would pass before the basis was established for honouring that vision in the GDR.

▶ “The ‘post-modern’ artistic concept (of life) from Ru-In, which was very powerfully aligned to a perception of the world and itself, was fed by a unique mixture of pictorial, theatrical, magic-ritual, performative, tonal, scientific-analytical, philosophical, as well as politico-social skills. Key directions for this were provided by artists, researchers and philosophers such as Mary Wigman, Joseph Beuys, Carlfriedrich Claus, John Cage, Frank Zappa, Morton Feldman, Merce Cunningham, Jean Gebser, Ken Wilber or Fred Frith – a highly personal list of names which can still be extended both historically and thematically. The radical reference to the intensity and immediate presence of perception went far beyond ‘sound samples’ and ‘sound performances’”.² Taking the Dresden-based performance group Ru-In (Russian Indians) as an example, the cultural scientist Klaus Nicolai retrospectively marked the outcome of an artistic departure and breakout which pulled out all the stops of an artistic-tonal otherness as the signs became clear of an impending artistically subversive revolt at the end of the 1980s. The two quotations from the composer Hanns Eisler and the Dresden-based cultural scientist Klaus Nicolai describe the field of experimental music in the GDR, which was responsible for expanding the scope of composition, tonality and performance in a threefold respect: 1. The forms of expression of experimental upheavals and advances were diverse in terms of tonality and art sociology, ranging from electroacoustic or electronic music to speech experiments, the invention of sound machines through to intermediate actions with painting, dance, sound improvisation, music and literature.

2. The processes of transferring the experimental into a performance practice sanctioned by cultural policy were arduous, protracted and often fruitless; efforts were made for a quarter of a century before it became possible from 1986 onwards to produce the electronic music predicted by Eisler in an suitable studio. 3. Despite differences in the artistic and musical approaches, there was a commonality that was typical of the GDR: as an expression of a dialectic “perception of the world and oneself,” artistic experiments were integrated into the overarching cultural-political confrontation with the cultural reprisals of the state, and thus also connoted as autonomous pieces, both politically as well as contextually.

It should be kept in mind when considering the “Sound Exchange” project from a GDR perspective that what is termed experimental here – especially under the conditions of a political dictatorship – can only be reasonably defined in the context of a history of music, and thus becomes, in an international comparison, a relative term. When “cultural policy puts art and even wordless music in chains”, as Christfried-Michael Winkler, composer and the organist in Dresden’s Kreuzkirche church, wrote in retrospect,³ the scope for action and the yardsticks for the experimental are very different from the free development of art in an unrestricted international exchange. The “chains” in the GDR consisted in the field of music – broadly speaking – of a prescribed, classicist ideal of music aligned with a bourgeois ideal of the Enlightenment and a cultural-political denunciation of everything experimental as bourgeois decadence. The impacts of these cultural-political sanctions continued (e.g. concerning the music of John Cage and Morton Feldman, among others) right into the late 1980s.

At the same time, however, the contemporary music scene in the GDR was marked by a permanent yet productive contradiction: even concerts of performances that were unwanted from a cultural-political perspective were official, public events. This interweaving of “subversive” components with the practice of official performances in state-supported concert series and festivals, such as the Berliner Musik-Biennale (Berlin Music Biennial, since 1967), the DDR-Musiktage (GDR Music Event, since 1968), the Dresdner Tage für Zeitgenössische Musik (Dresden Contemporary Music Event, since 1987), in concerts and festivals from the District Composers’ Associations, the Culture Association, and so on (including scathing reviews in state-conformist newspapers), enabled the establishment of subversive niches as free spaces. The dense network of commissioned work and the performing opportunities within a large number of national and regional festivals ensured that experimental sound projects also had a place in the official public music arena. This was a constant struggle, however, and several of the experimental pieces were not performed in the GDR – they were at best performed in West Germany. It was also typical that this classicist ideal of music consisted solely of subsidising the bourgeois music apparatus: orchestras, chamber ensembles, opera houses, choirs and the relevant forms of music – but not, for example, the establishment of an electronic studio. In the GDR, experiments were aimed – with a few exceptions – at displacing and overcoming, piece by piece, the musical and aesthetic limits determined by classic instrumental and vocal “apparatuses”. This process began in the 1960s and was decisively expanded by the upcoming young generation in the 1980s.

By being integrated into the finely-woven network of a functioning public commissioning body, there were no composers who could have remained “undiscovered”. But there were composers, such as Hans-Karsten Raecke (b. 1941), Tilo Medek (b. 1940), Thomas Hertel (b. 1951), Johannes Wallmann (b. 1952), Nicolaus Richter de Vroe (b. 1955) or the jazz and improvisation musician Lothar Fiedler, who were unable to bear the political, cultural and aesthetic constrictions and emigrated to West Germany between 1977 and 1988. With Hans-Karsten Raecke, the GDR music scene lost its sole experimental sound researcher in the early 1970s; with Thomas Hertel, a scenic and intermedial creative talent; and with Johannes Wallmann, the sole vision of a complete concept of space, sound, architecture and landscape, one which he was first able to realise musically beyond the GDR. With this background in mind, six areas of composed music can be identified in the GDR which can be included under the concept of “Sound Exchange”; the order corresponds roughly to the historic chronology. Musical directions such as rock, punk, musical theatre, jazz, improvisation and hybrid forms, which also reacted more offensively to cultural policy, are not considered here.

1. **Speech-Sound Extensions of Instrumental Music for Concerts and Instrumental Theatre**

The first extensions of instrumental sound were made by including texts as equally valid sound material. By connecting this with scenic elements, an “instrumental theatre” typical of the GDR was developed. The decisive composers and productions here were Georg Katzer, for example with “Szene für Kammerensemble” (Scene for Chamber Ensemble, 1975); Friedrich Schenker, “Kammerspiel II ‘Missa nigra’” (Chamber Piece II “Missa nigra”, scenic chamber music for seven instrumentalists and one action artist, 1978), and “Jessenin Majakowski Recital” (for eight instrumentalists and audio tape, 1981); Paul-Heinz Dittrich, “Quasie” (phonetic-instrumental exercise for clarinet, vocals, piano, two narrators and audio tape, 1971), or the scenic chamber music “Die Verwandlung” (The Metamorphosis, inspired by Kafka, 1983). In Dittrich’s first “String Quartet” with Audio Tape (1971), the short part to be spoken by the instrumentalist at the end extends the pure sound piece into a communicative game with the listeners, who are challenged by the composer to continue listening “for the audible and the inaudible” at the end of the noise-like piece. The idea of “instrumental theatre” would be further developed in the next generation, especially by Ralf Hoyer, for example with “Allgemeine Erwartung” (General Expectation, action for two pianos and an actor, text: Volker Braun, 1979) and by Thomas Hertel / Karla Kochta, (“Hölderlin Report”, 1982). By contrast, in compositions by Annette Schlünz (b. 1964) and others, the voice is treated as an instrument. It embodies the words in musical gestures, reducing them to vocals which become speechless next to sounds which do not react to them, for example in “Bei Spuren von Wasser und Salz” (In Traces of Water and Salt, for high mezzo-soprano and 11 instrumentalists, text: Else Lasker-Schüler, 1987). Speech and speaking, sounds and soundings provide at the same time a contextual complexity, as well as a phonetic-tonal differentiation of the musical material.

2. Speech Sound Experiments

It was not music but rather visual arts and literature which were the starting point for the various forms of sound poetry. “Even in 1982, on the occasion of the Sa-um-Podium in Leipzig, where texts from Russian Futurists were presented, among others, Carlfriedrich Claus (born 1930) was regarded as the sole representative of sound poetry in the GDR.”⁴ It was only from the mid-1980s onwards that authors in the young literature scene, such as Stefan Döring, Gabi Kachold, Bert Papenfuss, Peter Wawerzinek, Valeri Scherstjanoi et al, began writing “acoustic poetry”, and gave readings in private circles. While the young literati formalised this in quasi-political radical acts of speech in order to negate the prevailing use of language, the utterly singular artist Carlfriedrich Claus, who remained unrecognised in the GDR to the very end, also created “sound texts” in addition to his visual art. The syllables and consonants “no longer seem to be related in a communicative language, [...] but rather in the context of an autonomous ‘sound event’ intended to awaken the listener’s sensitivity for the plasticity and colour of speech”.⁵ The first “sound texts and speech drills” were recorded on audio tape in 1959, and subsequently developed further in “sound processes” (e.g. “Bewusstseinstätigkeit im Schlaf”, Awareness Activity in Sleep, 1981).

3. Preparations – Instrument Inventors – Sound Machines

Specially prepared sound expansions to grand pianos brought a radical sound that was unique to GDR music. Hans-Karsten Raecke (b. 1941) had already in the 1970s developed the grand piano as a separate instrument, called the “sound enhanced grand piano”, which was also modified electronically and became one of his main instruments. In 1971 he began to explore its potential by applying various preparations. His preparation system, which developed over years, is tuned to a set of notes and consists of 12 sound groups, ranging from pure piano notes to noises. In 1974, while he was a lecturer in musicology at the Humboldt University in Berlin, he founded the “Berliner Klangwerkstatt” (Berlin Sound Workshop) as a podium for such experimental research on instruments, extending this as far as the construction of new wind and stringed instruments (e.g. the rubber-ophone and the wind-bamboo-wire-box).

Herrmann Keller (b. 1945) is one of the few composers to have systematically utilised the prepared piano in his compositions since the 1980s (e.g. “Klavierkonzert” (1980), “Neues Klavierbüchlein” (New Little Book for Piano, 1987). A further important aspect for him in the development of a completely idiosyncratic, textured universe of sound was the synthesis of jazz-inspired improvisations and composed music through to the development of improvisation models, e.g. “Ex tempore VI” (1975), “Improvisationsmodelle für offene Besetzung” (Improvisation Models for Open Instrumentation), “Begegnung ’78. Musikalisches Stegreifspiel für 11 Musiker” (Encounter ’78. Musical Extemporising for 11 Musicians), together with the jazz musician Manfred Schulze. The social and communicative aspect was important for the creation of sounds, something which also included the integration of the audience as participants (“Weggehen – Wiederkommen” (Leaving – Returning, for four musicians, 1988).

The work by Erwin Stache (b. 1960), an “adventurer in the triangle of physics-music-electroacoustics” (Radjo Monk), is completely unique in terms of the sound objects he invents. He has worked since 1983 as a freelance musician and “device constructor”. The starting point for his inventions of highly imaginative sound objects came in 1976, when he constructed his own synthesiser under the most difficult conditions – it was extremely hard to procure materials. The first results, constructed from waste materials, were the “Klang - Hund” (Sound - Dog, with 34 buttons, 41 sound generators, 24 dividers, and keys made of bronze springs – one and a half octaves) in 1976 and the electronic organ “Polyphon B” in 1979. The first sound objects driven by a motor were the “Klangfederstab” (Sound Spring Bar) in 1988 and the “Murmelzither” (Marble Zither) in 1989. In Erwin Stache’s sound objects, sound becomes its own unique tonal language of the mechanical and electrical motion of materials.

4. Space - Sound - Architecture - Landscape

The first spatial composition came in 1979 with Georg Katzer’s “Sound-House” for orchestra, orchestra groups, organ and audio tape. It is true that the “spatialisation” of instrumental music did not per se lead to a “change in sound”, but rather to a change in the acoustics of listening. This is the case to a unique extent with Katzer, because in his piece the orchestra’s instruments have to simulate electronic sounds.

The most enduring pursuit of the dimensions of spatial music-making was led by Johannes Wallmann (b. 1952), who opened up a direction all his own in the context of an experimental music concept: music was transported in a comprehensive concept incorporating space, sound, architecture and landscape. There were however no opportunities whatsoever to realise this in the political cage that was the GDR. At the same time as Katzer’s “Sound-House”, the first multimedia spatial composition was created in the GDR with “Synopsis - Musik im Raum für Kammerensemble zu Diaprojektionen” (Synopsis - Music in Space for Chamber Ensemble to Slide Projections) by K.W. Streubel. This was followed by “fusion-de-fusion, music in space for a chamber ensemble” (1980-81) and “gleich den Vögeln. ein hörgeleitetes musikalisches Kommunikationsspiel für 4 voneinander weitentfernte Klarinetten oder 4 Sopransaxophone” (Like the Birds. A Listening-Led Musical Communication Play for 4 Clarinets Separated from Each Other or 4 Soprano Saxophones, 1986/92), further works which made tonal-discursive use of space. The basic features of the “integral art concept”, which was an important theoretical basis for the subsequent landscape sound pieces, were still being developed up to 1988 in the GDR. It only proved possible to realise projects such as the “Festival Klang Zeit Wuppertal” (Festival Sound Time Wuppertal, 1991-92), the city sounds composition “Glocken Requiem Dresden” (Bells Requiem Dresden, 1995) or the landscape sounds composition “KlangFelsen Helgoland” (Sounds Rocks Heligoland, 1996) outside the GDR or after its collapse.

5. Electroacoustic and Electronic Music

The wide field of experimental sound research and exploration was linked in the GDR to working in a studio. And the fact that comparatively few com-

posers worked in this area was due largely to the lack of a studio. Until the opening of the electronic studio at the Academy of the Arts Berlin in Hermann-Matern-Strasse in 1986, electronic or electroacoustic compositions were produced in studios in Warsaw, Belgrade, Bratislava, Budapest, Bourges, Freiburg im Breisgau or Stockholm. One potential alternative from 1976 onwards was the theatre's own studio in the Theater im Palast, which was directed by Eckhard Rödger and used especially for performances of live electronic pieces, for which Rödger initiated the “Elektroakustische Musik im TiP” (Electroacoustic Music in TiP) event series.

There was a strikingly large number of electroacoustic and live electronic compositions, but the most innovative potential was ascribed to pure audio tape music.⁶ It was important for all three directions – audio tape music, electroacoustic music and live electronic music – to transcend the “romantic” instrumental sound in order to “bring about changed conceptions of sound in a contemporary manner”.⁷ Katzer called these compositions audio plays. It was typical for electronic music in the GDR to have conceptual considerations about “why, when, where and the extent to which electronic sound material is to be used”⁸, in other words to position it in a concrete musical and contextual setting. The near-infinite dimensions of sound spaces now available exercised a particular fascination, as indeed did the options to choose specific media, the synthesis of the most heterogeneous materials, the modification of the instrumental sound using live electronics, the addition of space as a design and structural element, as well as, in the case of tape recordings, the independence of the artist.

One of the first electroacoustic compositions, which also proved a landmark in aesthetic standards, was Paul-Heinz Dittrich's 1970 piece, “Kammermusik I” (Chamber Music I) for four woodwinds, piano and audio tape. Other early works included “Die anonyme Stimme” (The Anonymous Voice, for oboe, trombone and audio tape, 1972) and “Cantus II” for soprano, violoncello (replaced by an EMS synthesiser for live performances), orchestra and audio tape (1977). An equally important piece was Friedrich Schenker's “Hörstück mit Oboe” (Audio Play with Oboe, for oboe and audio tape, 1971). It was also an example of the absurdity of cultural policy, which the composer and musicians, however, knew how to turn to their own benefit: it was the first piece of electronic music officially commissioned by the Rundfunk der DDR (GDR state radio), but due to the lack of a studio it had to be produced in the privately-constructed studio of Leipzig-based sound engineer Eckard Rödger.

Not only did Georg Katzer (b. 1935), one of the pioneers of electronic music in the GDR, create important compositions (e.g. the electroacoustic “Rondo – bevor Ariadne kommt”, Rondo – Before Ariadne Comes, 1976; or “Dialog imaginär 1 & 2”, Imaginary Dialogue 1, for flute, 1981, and “2”, for piano, 1987), he was also committed to the development of the studio in the Academy of the Arts, of which he was artistic director at the time. The person who worked most intensively and comprehensively with the new electronic medium was Lothar Voigtländer (b. 1943), and he also could boast the largest number of compositions (22) in the most diverse genres. He wrote chamber music for very different arrangements with instruments and live electronics or audio tape (e.g. “Variation und Collage” (Variation and Collage, for voice

and audio tape, 1978); “Drei Porträts mit Schatten” (Three Portraits with Shadows, inspired by F. G. Lorca, for voice, violoncello, vibraphone, playback tape and live electronic sounds, 1980), electroacoustic compositions like “Drei elektronische Studien” (Three Electronic Studies, for voice, piano and playback tape, lyrics: Erich Arendt, 1975), radiophone pieces (radiophone Motette “ex voce II”, 1980), multimedia works with painting (the multimedia project “Guillevic-Recital” with painting projections by Dieter Tucholke, for narrator and playback tape, 1986) and space music (e.g. Space-Music No. 3 “Sonic Landscape”, 1982).

The subsequent generation showed a greater interest in creating electroacoustic compositions. Important representatives of this generation were Ralf Hoyer (b. 1950) with “Studie 4” for contrabass and audio tape (1980) and “... ich war’s, ich bin’s ... Erkundungen zum Thema Prometheus” (... I Was It, I Am It... Explorations on the Theme of Prometheus, for piano, audio tape, and live electronics, 1982–83), Lutz Glandien (b. 1954) (“Wysotski-Musik”, audio tape composition, 1984, “Cut”, audio tape composition, 1988, “Weiter so”, Keep It Up, for string quartet and audio tape, 1989); Helmut Zapf (b. 1956) (“Wandlungen”, Transformations, for trombone and audio tape, 1986; “2:1” for bass clarinet, soprano saxophone – one player and tape, 1990); Klaus Martin Kopitz (b. 1955) (“Mein Leben in der Wüste”, My Life in the Desert, 1989); and Robert Linke (b. 1958).

One remarkable point in the brief history of electroacoustic and electronic music in the GDR is the fact that it actually began in 1957, many years before Eisler’s visionary comment. Beginning in that year, the qualified engineer Gerhard Steinke had been studying the electronic generation of sound at the RFZ Central Office for Broadcasting and Television Technology of the Deutsche Post company in Berlin-Adlershof, and in 1958–59 he published his first thoughts about establishing an experimental studio. In 1960, RFZ engineers working under Steinke’s direction constructed the sound and noise-generating subharchord, which was enthusiastically received internationally. In the mid-1960s, Steinke and his engineers configured an experimental studio for GDR state radio. Construction was stopped in 1967 and the equipment already manufactured was sold at a loss. In 1970 work on the studio was completely abandoned. In addition to radio plays and film scores, compositions were also created there, such as “Galilei” for voice and electronic sounds, using words from Brecht (1966), by Siegfried Matthus (b. 1934): “Studie II”, which was subsequently renamed “Protest” (1966), by the Rundfunk der DDR composer and sound director, together with Bernd Wefelmeyer (b. 1940); or Joachim Turm’s “Moments Musicaux”, still trapped in the classic idiom, for electronic sounds and musical instruments (1965). P.S.: The person who effected the most radical change in the world of instrumental sound generation at the end of the 1980s – without electronics, except for one composition (pianissimo for viola and live electronics, 1989–90) – was Jakob Ullmann (b. 1958), with his aesthetic concept of “quietude” and arrhythmia embedded in highly differentiated noise/sound material (e.g. “Ensemblekomposition” (Ensemble Composition), a work in progress for 17 musicians and 17 actors, 1986; “son imaginaire III” for instrumental groups, 1988–89).

6. Multimedia Projects: Painting (Action Painting), Dance, Music (Improvisation), Light, Electronics

Multimedia projects drew on two sources. The first were the subversive artistic processes, mentioned above in relation to the Ru-In group, and based on visual artists, which were initiated in Dresden by painters such as Helge Leiberg, A. R. Penck and others. The taboo-breaking aspect here was less artistic than existential. Improvisational processes of sound, noise, colour and/or dance were “human encounters beyond prevailing conventions, fears and expectations”.⁹ The Ru-In manifesto, which was published in 1991 in the *Sächsische Zeitung* newspaper, was entitled “Sharpening the Senses, Against Civic Dulling”. The festival “Intermedia I: Klangbild – Farbklang” (Intermedia I: Sound Image – Colour Sound), which was held on the 1st and 2nd of June 1985 in Coswig, near Dresden, became legendary. Composers were barely involved in this scene, it was more home to jazz, punk and improvisation musicians.

The second source for multimedia works were flexibly applicable acoustic electronics, which were soon extended to include video. Sound expansions occurred as an integration of, and reaction to, the potential for expression and design in the visual arts. Already in 1975 – and still without electronics – the graphic artist Hans-Hendrik Grimmling and the composer Thomas Hertel developed the “Dokumentation für 12 Grafiken und 16 Instrumente” (Documentation for 12 Graphics and 16 Instruments). Hertel was also involved in a further early project: “workshop I: Interferenzen” (Workshop I: Interferences), a collaboration with Wilfried Krätzschmar, Matthias Kleeemann and Christian Münch in 1979 for the Dresden Music Festival in the Studiotheater des Kulturpalastes. One year later, Georg Katzer founded the workshop event “Kontakte” (Contacts) in the Academy of the Arts Berlin, presenting attempts to synthesise electroacoustic music with film, video, dance and visual art. Young people in particular attended these events in their hundreds. Lothar Voigtländer developed syntheses from painting, graphics and dance. Georg Katzer transformed, together with the director Alexander Stillmark, several of his own electroacoustic audio plays into scenic or optical adaptations, such as for instance “Aide – mémoire (sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht”, Seven Nightmares from the Thousand-Year Night, 1983) or, together with Stillmark and the painter Rose Schulze, the scenic-optical audio piece “La mécanique et les agents de l'érosion” (1985–86). The work “Räume” (Spaces, 1987) from Rose Schulze, with slide projections of an abandoned Soviet Army barracks, reduced the performative part to an image-sound installation.

Wolfgang Heisig represents a special case of multimedia work. The centre-piece of Heisig's musical imagination is formed by the nullification of the everyday in artistic situations. Not only tones, rhythms and sounds, words, syllables and phonemes, but also found items, such as used travel tickets or discarded instruments, including a merry-go-round organ (“Recycling”, 1990), have provided the sound material for his laconic pieces, with a computer, scanner and software expanding the compositional tool kit; he has created sound objects, music plays, visual compositions and an advent calendar. In the “Ringparabel” (Ring Parable, 1987), various working methods merge in a total, multimedia work of art. Furthermore, with the “Phonoliten”

(Phonolites, 1990) – one of his so-called “sound furniture” pieces – he developed a sound sculpture (there are also versions for mechanical piano and musical box).

Certainly the most offensive and artistically subversive multimedia work at the end of the GDR was Robert Linke’s “Tannhäuser. Requiem. Die letzten romantischen Bilder eines Übergangs, Ouvertüre zum utopischen Kongreß und Karneval” (Tannhäuser. Requiem. The Last Romantic Images of a Transition, Overture to the Utopian Congress and Carnival) for a singer, three women, musicians, a conductor, drummer and audience, based on a text by Lothar Trolle. The première of this “multimedia network”¹⁰ with students from the Dresden Academy of Music, freelance artists and amateur actors was held in 1991 in the Kleine Szene der Staatsoper Dresden venue: a “huge collage of singing in the most varied of shades, chamber music, literature, pantomime, visual art in the form of slide projections and several projection surfaces (including the limbs of an actress) with sound, video and film technology. All of these elements seem to be running parallel to each other in an unrelated manner, yet their very unrelatedness seems to have its own logic which, while being alien, yet creates its own specific sense”¹¹. It is a piece about media abuse, the museum-like entanglements of our everyday life and the utopia of breaking free.

Translation: *Finbarr Morrín*

- 1 Hanns Eisler, “Musik und Politik, Schriften. Addenda” (Music and Politics, Writings. Addenda), critical edition from Günter Mayer, Leipzig 1983, p. 313, quoted from Manfred Machlitt, “Das Studio für elektroakustische Musik der Akademie der Künste der DDR” (The Studio for Electroacoustic Music at the GDR Academy of the Arts), <http://www2.ak.tu-berlin.de/Geschichte/themen/Machlitt-AdK.html> (viewed August 2012).
- 2 Klaus Nicolai, Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung. Das Dresdner Klang-Projekt Ru-In und sein Umfeld (Radical Perception of Oneself and the World. The Dresden Sound Project Ru-In and Its Surroundings), in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik (Positions. Contributions to New Music), 62/2005, p. 29.
- 3 Michael-Christfried Winkler, Diverse Dissonante Reminiszenzen an eine verschwindende Kultur (Diverse Dissonant Reminiscences of a Disappearing Culture), quoted from Positionen. Beiträge zur neuen Musik (Positions. Contributions to New Music), 10/1992, p. 41.
- 4 Christian Scholz, “Reinigung einer unmöglich gewordenen Sprache” (Cleansing a Language that Has Become Impossible), Anmerkungen zur Lautpoesie in der DDR und zu den Arbeiten von Carlfriedrich Claus (Comments on Sound Poetry in the GDR and on the Works of Carlfriedrich Claus), in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik (Positions. Contributions to New Music), No. 6/7 1991, p. 13.
- 5 Ibid., p. 14.
- 6 Georg Katzer, “Entwicklung und Perspektive der elektro-akustischen Musik” (Development of and Perspective for Electroacoustic Music), in: Musik und Gesellschaft (Music and Society), 6/1983, p. 354.
- 7 Ibid.
- 8 Lothar Voigtländer, Kompositorische Erfahrungen im Umgang mit Technik (Compositional Experiences Dealing with Technology), in: Musik und Gesellschaft (Music and Society), 6/1983, p. 355.
- 9 Klaus Nicolai, as referred to above, p. 29.
- 10 Armin Köhler, “Werkinterpretation: Robert Linke: Tannhäuser. Requiem” (Work Interpretation: Robert Linke: Tannhäuser. Requiem), in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik (Positions. Contributions to New Music), 9/1991, p. 47.
- 11 Ibid.

Im musikalischen Niemandsland – unerhörte Produktionen am Rande der Rockkultur

Susanne Binas-Preisendörfer

➤ **Verortung und Gedanken zum Artikel**

Der folgende Beitrag entstand im Frühsommer des Jahres 1991 für die Zeitschrift *Positionen* – Beiträge zur neuen Musik, die sich damals wie heute als ein Forum für aktuelle, experimentelle und grenzüberschreitende Musik versteht. Die Überschrift des Artikels »Im musikalischen Niemandsland – unerhörte Produktionen am Rande der Rockmusik« verweist auf mehrerlei Aspekte eines kulturellen und musikalischen Szenariums der damaligen Zeit. Im Wissen um seine Entstehungsbedingungen ermöglicht er Einsichten und Erkenntnisse in eine konkrete Musik- und Kunstszene. Manche der Formulierungen würde ich heute so nicht mehr treffen und nicht jede Verallgemeinerung ist aus heutiger Sicht korrekt. Auf dem Territorium der ehemaligen DDR wurde 1991 der jedem Anfang innewohnende Zauber durch Unübersichtlichkeit und teils Bitternis auf Seiten vieler Künstler überzeichnet. MusikerInnen am Rande einer Kulturlandschaft, die man im In- wie Ausland kaum kannte, fanden sich erneut im musikalisch-ästhetischen wie auch politischen Niemandsland wieder. Die Koordinaten ihrer Aktivitäten waren im positiven wie im negativen Sinne durcheinander geraten. Was sie einst irgendwie in Beziehung zueinander gesetzt hatte, v. a. ästhetisches Aufbegehren und die permanente Suche nach geeigneten Möglichkeiten mittels ihrer Kunst zu kommunizieren, ein spezielles, nach ungewöhnlichen Aktionen dürstendes Publikum oder das Ticket der Opposition – all das war kaum mehr greifbar. In einer kulturell pluralen Gesellschaft gilt die Abweichung als Norm. Also besetzten wir Häuser, Fabriken und Kirchen, verdienten Westgeld in Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen oder hinterm Tresen, nur ausnahmsweise mit Musik. Über Pop oder Popmusik hat sich diese Gruppe von MusikerInnen und KünstlerInnen im Osten damals zumeist nicht definiert. Rockmusik bzw. Avantgarde-Rock galt auch mir deshalb als ein adäquates Bezugssystem: laut, nervig und auch ein bisschen naiv sahen wir uns eher in der Tradition von Punk und New Wave, Happening und Audio-Art. Der Artikel beschränkt sich auf diejenigen Projekte und Bands, die einen starken künstlerischen Anspruch hatten, dennoch aber von einer Szene umgeben war, die neben Literaten und Bildenden KünstlerInnen ihr Publikum auch bei Jungen und Älteren aller möglichen Berufs- und Tätigkeitsfelder fand.

Unerhört, ungewöhnlich, einzigartig waren die akustischen Äußerungen der beschriebenen MusikerInnen und KünstlerInnen vor dem Hintergrund der damaligen Situation und auch meiner musikalischen Erfahrungen. Ich war im Osten Berlins aufgewachsen, hatte viele Jahre die Musikschule besucht, auf der Händelschule Abitur gemacht und Musik- und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität Berlin studiert. Zusammen mit Mitstudenten und deren Freunden war ich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre eingetaucht in die Szene der sogenannten »anderen Bands« und war als Musikerin der Band »der expander des fortschritts« selbst aktiv. Wir gingen auf Konzerte in Wohnungen, Kirchen und Galerien. Wir hatten »Cassiber« (Heiner Goebbels, Alfred 23 Harth, Chris Cutler) live im Berliner Ensemble erlebt, waren in der Akademie der Künste der DDR zusammen mit Komponisten und Ensembles elektronischer Musik aufgetreten, hatten vier Titel für die Sendung »PaRocktikum« bei DT64 und eine ganze LP für Cutlers Label »recommended records« produziert. Die Konzertserie für das Jahr 1989 nannten wir »Herbstoffensive«. Die daraufhin eingespielte Schallplatte – veröffentlicht im Sommer 1990 – hieß »ad acta«. Als ich den Artikel schrieb, war mein Sohn Leo neun Monate alt und ich immer noch verärgert, dass man den »expander« nicht zur großen, offiziellen Präsentation Junger Kunst der DDR ins Pariser La Villette eingeladen hatte.

Der hier abgedruckte Artikel zeichnete eine Momentaufnahme im Rückblick, die auch der Selbstvergewisserung und Positionierung innerhalb dieser Szene dienen mochte. Den »expander« gab es trotz gerade veröffentlichter zweiter LP nur noch als Torso, weil die Lebenskonzepte der einst Beteiligten auseinander drifteten.

Unter der Überschrift steht in Klammern: »meinen Freunden«.

Aus der Retrospektive von mehr als zwanzig Jahren hätte ich keinen Artikel schreiben können, der die damalige Situation und diejenige am Ende der 1980er Jahre gründlicher, objektiver oder systematischer beschreiben könnte. Es handelt sich um eine Darstellung aus meiner persönlichen Perspektive, die, ergänzt durch die Blickwinkel weiterer Akteure, gewiss den Anspruch erheben kann, ein Stückchen Musikgeschichte zu erzählen, ganz so, wie Geschichte vergegenwärtigt wird: als Dokument der Zeit, in der sie niedergeschrieben wurde.

Susanne Binas-Preisendörfer im August 2012

Im musikalischen Niemandsland – unerhörte Produktionen am Rande der Rockkultur (Susanne Binas, 1991)

Meinen Freunden

Kreuzgänge

I

Die Exklusivität musikalischer Räume ist für das Gros der Genres und Formen populärer Musik von relativer Bedeutungslosigkeit. Zwischen Walkman und Stadien, intimen Konzerträumen und Pubs oder Diskotheken und okkulten Nischen flirren bis dröhnen ihre Frequenzen. Diese verschiedenen Räume wurden gleichsam Material musikkultureller Ereignisse selbst; kommuniziert wird nicht über einzelne Klanggebilde, Rhythmuspattern, metrische Standards etc., sondern wesentlich über bestimmte soziale Räume. In der Geschichte der populären Musik ganz allgemein ließen sich dafür unzählige Beispiele finden. Doch ich will mich konzentrieren auf einige m. E. »unerhörte Musikproduktionen« am Rande der Rockkultur, unerhört sowohl in der Besetzung bestimmter sozialer bzw. kultureller Räume und des entsprechend verwirrenden Inventars als auch in ihrem akustischen Raumzugriff »zersetzender«, nonkonformer »musikalischer« Aktionen. Ich will versuchen mich zu erinnern: an die jüngere Vergangenheit popmusik-kultureller Ausreißversuche, denn ungewöhnliche Projekte dieser Musikartisten aus der ehemaligen DDR sind kaum dokumentiert. Deren Wollen und Tun hat sich seit den politisch-ökonomischen Verwandlungen der letzten zwei Jahre sicher nicht grundlegend verändert, die Voraussetzungen aber für experimentelle Produktionen gerade in einem Bereich wie der Rockmusik – deren Funktionieren oft allein in kommerziellen Regelkreisläufen vermutet wird – sind ganz andere geworden. Das Gewordensein nicht zu vergessen, wollen meine Beobachtungen sich vor allem jenen zuwenden, die einst wenige Möglichkeiten hatten, öffentliche Räume zu besetzen/auszufüllen.

II

Wen die Enge drückt, der hat bisweilen nur zwei Möglichkeiten: sich dem Korsett zu beugen oder es zu sprengen. Musikalische Avantgarde ist der permanente Versuch, Dynamit in fest strukturierte Gesteinsmassen zu lancieren und unter »günstigen« Umständen selbst ein Feuer zu legen. Andernfalls frisst sie sich selbst auf und übrig bleibt ein Geröllfeld zerborstener Hoffnungen. Sprengung aber bedeutet auch das Lösen von den eigenen Fesseln, sanktionierten Normsystemen, den Mauern des eigenen Aktionsradius. Genreübergreifende Kunstproduktionen (Mischformen verschiedener musikalischer Gattungen, v. a. aber deren synthetisierende Funktion im Ensemble der Künste: sog. instrumentales Theater, szenische Kammermusik, Liedertheater, Multimedia) bildeten einen Ausgangspunkt dieser unerhörten Musikproduktionen. Die Akteure verband weniger der Wille zu ästhetischer Abgrenzung gegenüber einer kritisch betrachteten musikalischen Strömung, sondern das Wissen um die unbefriedigende kulturelle Situation, die für viele eine gemeinsame Erfahrung war.

Waren es Ende der 70er Jahre vor allem Jazzer, die zusammen mit Tänzern, Malern, Dichtern und Filmemachern Unerhörtes auf bis dato traditionell genutzte Podien und zwischen Installationen brachten (u. a. Ausstellungskonzerte, strukturelle Improvisationen), ging der Generationswechsel (Mitte der 80er Jahre) einher mit einer auffälligen Hinwendung zum Repertoire von Rock und Pop. Sicher gab es bereits kurz nach dem Eintreffen der ersten Punksignale Ende der 70er Jahre diverse eigene Versuche, andersgeartete Musikkonzepte zwischen Noise-Jazz und Rockexperimenten zu entwickeln, doch eigentlich erst 1985 waren die international längst überschrittenen Höhepunkte dieses mittlerweile zur Pose erstarrten Protestgefühls – nun auch in freundlicher Synthese mit den Zeichen des New Wave – tatsächlich in der DDR angekommen. Hierzulande war das Aufbegehren durchaus noch sehr ernst gemeint: eine raue Sprache, rau auch die Klangbilder, blechern, kantig und unerbittlich. Langsam traten die Protagonisten aus den muffig-feuchten Keller- und Garagengrüften, aus Kirchenschiffen und abrisstreifen Hinterhöfen ans Licht der »organisierten« musikkulturellen Öffentlichkeit. Ob ihnen im nachhinein dieser Schritt leid tut, bleibt fraglich. Ihre Namen jedenfalls muteten angesichts folgender Ereignisse wie helle Vorahnungen an: AUFRUHR ZUR LIEBE, KLUCK & AUS, ORNAMENT & VERBRECHEN, ROSA EXTRA ..., sicher auch in Anlehnung an die Nachwehen der sog. Neuen Deutschen Welle mit leichtem Punkteinschlag.

Der Anspruch dieser Kollektive war existentiell, umfassend und kam oft im Gewand sozialer Utopie. Er zielte vor allem auf die Gestaltung bzw. Suche nach neuen kulturellen Räumen, in denen der Versuch, neue Denk- und Verhaltensweisen zu provozieren, weit vor dem kommerziellen Erfolgswang rangierte. Dass trotz des wahrlich überschaubaren Terrains möglicher Präsenz nie eine angemessene Öffentlichkeit – z. B. über die elektronischen Medien – des Landes zustande kam, wäre aus verschiedenen Blickrichtungen her erklärbar. Das starre, in institutionalisierten Ästhetiken mündende Verständnis dieser Medien war nur ein, aber nicht unwesentlicher Hinderungsgrund für jene, sich dort zu arrangieren. Verhinderer gab es letztlich auf beiden Seiten.

Es ist ein Fakt, dass die bisher Genannten zumeist künstlerisch bewegten Umfeldern entstammten und dass ein Großteil spektakulärer Tendenzen getragen wurde von der Initiative starker Einzelpersonen, die in diesen und jenen Projekten stets aufs Neue zusammentrafen und auch heute noch die Nuklide diverser Initiativen bilden. Sie waren und sind Enthusiasten, zuweilen Träumer und irrwitzige »Underdogs«, rastlos auf der Suche nach den Gegenteilen, der Umkehrung und Aufhebung eigener Korsagen. Dass dabei manches wiederum zum Klischee gerann, steckt in der Natur der Sache, heute mehr denn je, da vieles austauschbar, wertfrei und unspektakulär wird: Beliebigkeit trotz starker Zeichen.

III

Am Anfang war das Spiel mit Instrumenten, die unter unsagbaren Mühen (enorm übersteuert/Valuta-Schwarzmarktpreise) dennoch den Weg zu den Tüftlern fanden. Vergleichbar mit international üblichen Möglichkeiten war dieser Zustand aber keineswegs. Die Revolution des technologischen Know-

how im Musikelektronikbereich kam in der DDR eigentlich nie an. Trotzdem gebar gerade der Mangel eigenwillige Kreativität. Technische und technologische Möglichkeiten im Rahmen vorhandenen Materials wurden bis aufs Letzte versucht auszureizen. Damit begaben sich allerdings die meisten ins künstlerische Niemandsland, die professionelle Handhabung, im Sinne uneingeschränkter Beherrschung des jeweiligen Materials, war und konnte kaum Ziel des Tuns sein. Die einen nannten das liebevoll geniale Dilettanten, die anderen würdigten sie, ob des Bekenntnisses zu keinem Genre und einem damit zusammenhängenden undisziplinären Amateurstatus, keines Blickes. Es flossen so weder Subventionsströme etablierter Kunstinstitutionen noch die Lorbeeren staatlicher Würdigungen. Die EnthusiastInnen blieben untereinander in informellen Kreisen und bauten ihre eigene Struktur von Öffentlichkeit auf (kleine Kassettenlabel, »Szene«-blätter bzw. -verlage). Der Kunstraum war bedingt und gewollt beschränkt gehalten, Nischen informeller Notgemeinschaften, in denen Politik sich wie in einem Zerrspiegel brach, nie aber vordergründig thematisiert wurde. Damit versagten sie sich allerdings auch die »großen« Auftritte bei inländischen Festivals (Jazzbühne, Festival des politischen Liedes, Leipziger Jazztage) zu denen international vergleichbare »Avantgardisten« (etwa CASSIBER, Lindsay Cooper & Band, Dagmar Krause, Fred Frith oder Alfred 23 Harth) ab und an geladen waren. Zur ästhetischen Nonkonformität gesellte sich nicht selten die politische.

Die weitverzweigten Wurzeln (Jazz, Rock, Punk, klassische Moderne, Ausbildung an Konservatorien, autodidaktisches Aneignen, persönliche Experimente) aber haben den Akteuren mehr Freunde eingebracht, als man es vielleicht zu vermuten glaubt. Das, wenn auch defizitäre, Netzwerk einer musikkulturellen Infrastruktur (Klubs, Galerien, Studenten-Mensen, Kinos, Konzerthallen), wie es in der DDR existierte, konnte von ihnen bei listigem Umgang mit den Behörden gelegentlich mitgenutzt werden. Damit gerieten sie in Kommunikationsräume, wie sie beispielsweise in anderen westeuropäischen Ländern so nicht zur Verfügung waren.

Offene Produktionsgemeinschaften

IV

Bildende Künstler sind in einer bedauernswerten Lage, ist ihr Produkt erst einmal auf Leinwand, Holz oder Pappe gebannt, in Stein gehauen oder auf Kupferplatten geritzt! Denn widmet sich das Publikum den so entstandenen Arbeiten, sind die MacherInnen gewöhnlich kaum mehr anwesend. Die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts kennt derweil bereits unzählige Beispiele, dass bildende Künstler die engen Fesseln des Tafelbildes in die raum/zeitlichen Dimensionen hinein zu brechen suchen, zunächst im Umgang mit dem »eigentlichen« Material, dann aber vor allem im Ausschreiten neuer Materialebenen und -dimensionen.

Die AG GEIGE (der Bandname ist eine groteske Anlehnung an die in der DDR überstrapazierte Forderung eines zu entwickelnden Kunstverständnisses im Sinne von kulturell-künstlerischer Massenarbeit z. B. in Arbeitsgemeinschaften volkskünstlerischen Schaffens) entstand Mitte der 80er Jahre an der Schnittstelle der Inbesitznahme diverser elektronischer Mög-

lichkeiten (Rhythmuscomputer, Low-Tech Sampler) und der künstlerischen Doppelbegabung (Lyrik und Malerei) ihrer Mitglieder. Sequenzer legten einfache, klare und dadurch zum Ohrwurm tendierende Muster vor – Garantien für den sicheren Fluss übergestülpter Texte, den Bildern und Super-8-Filmen, den expressiven Fantasykostümen, die Eingeweihte an die skurrilen Shows der Residents (USA) erinnerten. Alles war selbst entworfen und omnipräsent im live-haften Bilderbühnen-Hologramm. AG GEIGE hat Mut zu Visionen, schrieb ein Rezensent ihrer ersten LP (mittlerweile sind es drei). Im süßlichen sächsischen Dialekt (alle Mitglieder der Gruppe stammen aus Karl-Marx-Stadt, dem heutigen Chemnitz) läuft ihre Ästhetik Sturm gegen jahrelang »von uns« zu erduldennde Beleidigungen der Augen (Spitzendeckchen und Alulöffel) und Nerven (flotte Bedienung hier). Ihre Low-Tech Sampler damals brachten das, was man aus ihnen herausholen konnte, mehr eben nicht. Die GEIGEN machten daraus ihre Standards zwischen Dancefloor Groove und spirrlichen Frequenznarreteien. Ende der 80er Jahre war ihre Popularität unter den damals 18- bis 30-Jährigen ungewöhnlich groß für ein solches Projekt. Einzelne Titel belegten gar vordere Plätze in den nationalen Charts. Nun ist es ein wenig stiller geworden um die GEIGEN, sie sind unter Vertrag einer einschlägigen Independent-Plattenfirma und lassen sich über professionelles Management im gesetzten Rahmen ihres Images im gesamten deutschen Raum einigermaßen gut vertreiben/vermarkten. Die persönlichen und künstlerischen Wurzeln entstammten einst einer kreativen Karl-Marx-Städter Szenerie: MÖBIUS oder HEINZ & FRANZ produzierten vergleichbare Kassetten, die Bands ZWITSCHERMASCHINE und DIE GEHIRNE gehörten ebenfalls zu den Bekannten, geschart v. a. um Frank Bretschneider, der in seinem Studio SONNENKLANG und dem dazugehörigen Label KlangFarBe (Eigenvertrieb war in der DDR ungesetzlich) einige unerhörte Stücke Musik auf die Bänder bannte.

Nahmen in den eben aufgezählten Fällen bildende Künstler Synthesizer, Gitarren und Computer selbst in die Hand, existierte daneben eine sicher weit größere Anzahl von Projekten deutlich ausgestellter Symbiosen; Musiker, gemeinsam mit Malern oder Szenographen, Tänzern oder Performern. Arbeitsteilung sowohl während der Proben- als auch Bühnensituation herrschte bei HERR BLUM: Vater (Jürgen Wagner – Aktionsmalerei) und Sohn (Thomas Wagner – Gitarre, Rhythmuscomputer, Tapes, diverse Noise-Teile) kippten nicht nur das Rockidiom vom gestörten Verhältnis der Generationen, sondern brachten eine ganz eigenwillige Farbe in die Szenerie. Präparierte Tapes zwischen kollabierenden Rhythmen – im Schweiß der tatsächlichen Arbeitssituation erspielte Thomas Wagner selbstbewusst Individualität und allgemeine Notstände. Auch sein Stammpublikum beschränkte sich keineswegs auf die »schlau« Studenten und Intellektuellen, sondern sog jene in seinen Bann, die existentiell vermittelter Ausbrüche (Sprache, Gestus, Sound) als Medium eigener Befindlichkeit bedurften. Ich erinnere mich an Konzerte, bei denen im wahrsten Sinne des Wortes die Luft brannte.

Eine unabdingbare Voraussetzung dafür war – und das betrifft fast alle Projekte und Personen, die hier kurz vorgestellt werden – die Personalunion von »Schöpfer« und »Interpret« (beim Projekt HERR BLUM potenziert durch

die unmittelbare Teilnahme am Prozess des Entstehens der farblich äußerst expressiven »Gemälde« des Vaters, als Kontrapunkt oder Cantus Firmus zur Klangproduktion, gleichsam ein den akustischen Raumbegriff synthetisierender Akt). Insofern trifft der Begriff der genialen Dilettanten nicht mehr zu, werden doch ganz spezifische Potenzen eingebracht, die keine an sich künstlerischen sein müssen. Ohnehin verlagerte sich spätestens in den 80er Jahren (auch in der DDR) elektroakustisches Produzieren, trotz aller Ge-/Erstehungskosten, aus den esoterischen Palästen in die Hütten und Jugendzimmer. Musikalisches Material verlor in der Digitalwandlung des Sampling die Aura ihres mühselig erlernten. Die Musikerweihe der Konservatorien und Hochschulen machte dem »just for fun« und »do it yourself« in Clubs, Probenkellern, ja selbst auf traditionellen Podien Platz.

Endlich war es soweit: musikalisches Material war universell geworden, so, wie das Instrumentarium dessen universelle Verfügbarkeit bereithielt – Entbürgerlichung des Musikinstrumentes, der vergegenständlichten, nur industriell herstellbaren Produktivkräfte. War und ist musikalische Autonomie schon immer relativ, weitet sich ihre Ästhetik heute um ein Vielfaches. Material und Handwerk finden ihr strukturell-formelles und klangliches Korrektiv bereits im Vorgang der Produktion. Diese ist in ihren Voraussetzungen kollektiv, auch dann noch, wenn etwa das Soundmixing wieder den schalldichten und störungsfreien Raum erfordert, das Resultat konzentriertes individuelles Arbeiten braucht. Materialimmanente Ästhetik ist in die Ästhetik sozial-kultureller »Produktionsgemeinschaften« getaucht. Was vordem Verteilung und Rezeption im Jahrhundertregulativ für musikalische Entscheidungen leisteten, ist nun – historisch neu – schon im vergesellschafteten Produktionsvorgang aufgehoben. In den kulturell-symbolischen Formen dieser äußerst heterogenen Musikkultur, in ihren sozial und kulturell sich voneinander abgrenzenden Gruppen und Bewegungen, lauert diese Vergesellschaftung.

Streng genommen gehört zum Ausgangspunkt einer Analyse der sogenannten Independent-Szene, avantgarder Versuche oder ungewöhnlicher Klangprojekte ein Verständnis moderner Kulturentwicklung, das die Geschichte ihrer sozial-kulturellen und politischen Ermöglichung aufarbeitet, sich auf das kulturpolitische Vermögen der formierten Gesellschaft bezieht, wie auch immer die Verhältnisse ihrer Produktion und Reproduktion zu fassen wären. Und so würde deutlich, warum die »falschen« Verbrüderungen, zu denen viele der »Schreibtischkomponisten« genötigt sind, bei denen, um die es hier geht, meistens wegfallen, sobald ihre Ästhetik tatsächlich in sozial-kulturellen Produktionsgemeinschaften aufgehoben ist. Soziales muss nicht zusätzlichen Vermittlungen unterworfen werden, ehe es im musikalisch-darstellerischen Ergebnis erscheint. Der Raum der »Erschaffung« ist fast immer identisch mit dem des Erlebens, der akustischen-visuellen Realisation.

V

Die verschiedenen Gemeinschaften (von Jugendkulturen) bewegten spezifische soziale und kulturelle Konfliktsituationen in der DDR und bezogen aus diesen wiederum ihre Inhalte. Eingebunden darin entstanden je historisch konkret unterschiedliche Rockszenen. Ab Mitte der 80er Jahre machte die

der sogenannten »anderen« oder »schrägen« Bands vor allem in den lokalen Zusammenhängen auf sich aufmerksam. Wie bereits weiter oben angedeutet, folgten sie den international bekannten Standards der Punk- und Post-Punk Nachwehen.

Zu ihnen gehörte von Anfang an die Cottbuser Band SANDOW – benannt nach einem sich dort befindlichen tristen Neubaugebiet –, die neben ihren Konzertprogrammen harten Wave-Punks immer wieder Begegnungen mit anderen Künsten auf die Bühne brachten. Den sozialen Bonus im Gepäck, gelangten ihnen verrückte Inszenierungen v. a. in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls aus Cottbus stammenden bildenden Künstler Hans Scheuerecker. 1990 brachten sie u. a. bei den Tagen der Jugend im Palast der Republik eine gemeinsame Klang-Farb-Bewegungs-Performance auf die Bretter des Ostberliner »TiP« (Theater im Palast). Viel Beifall gab es nicht, denn bei diesem Projekt war wohl eher der Wunsch der Vater des Gedankens, eine sehens- und hörens-werte Synthese zwingend kooperativ zu kreieren. Offen ausgestellte Arbeitsteilung bei Theaterproduktionen (z. B. in Senftenberg) schienen weitaus gelungener.

Eher Zurschaustellung denn Darstellung attestierte die Kritik auch dem Projekt »Törnen – Ein Mecklenburg-Environment« (1987): eine symbolische Konstruktion, im Zustand der Diffusität transportiert, nicht kulturkritisches Bewusstsein anregend. »180 Minuten interpretieren 1700 Jahre Mecklenburg, kein Geographie- oder Geschichtsunterricht, keine Volkswaise, kein Theater«, so war es in der Programminformation zu lesen. Neben Malern, Filmemachern, Fotografen, Tänzern und Artisten waren Musiker von FEELING B, FREYGANG und DEKADANCE dabei. »Aktionen dieser Art widerstanden der Erklärung. Sie waren von ihren Machern als private Mythen angelegt und sprachen im Angesicht der auf totale Durchsichtigkeit orientierten gesellschaftlichen Überwachungsmechanismen ihre Entschlossenheit auf Verborgenheit in schwer entschlüsselbaren Bedeutungsschichten aus. Mit zunehmender Deutlichkeit wurden überlieferte Sinnbilder und das (deutsche?) ›Ich weiß nicht was soll es bedeuten‹ zu Stützpfählern eines Zweiges in der DDR-Kunst, dem es mehr an verdecktem Sinn, denn an Reflexion und Aufklärung gelegen war.« (Christoph Tannert, 1988) Mit ähnlicher Intention, fand sich 1987 zum OFF GROUND II (eine freie risikofreudige Initiative im Jugendklub Potsdam Lindenpark) nach monatelanger Vorarbeit eine Gruppe junger Künstler um Arnim Bautz (Konzept, video, git., voc.), Techniker und »Organisatoren« (sprich Manager) zusammen, eine perfekte Bühnenshow mit verschiedensten Mitteln (sprich Medien) zeitgemäß zu produzieren. Ein Jahr später stand dann das »totale« Medienprodukt NEW AFFAIRE auf der Bühne: Laser durchschnitten Nebelwände, Video- und Diaprojektionen, Dark-Wave und Körperdarbietungen zwischen Ausdrucks-, Jazz- und »Bauhaus«tanz vermochten das Publikum sinnlich zu verführen, vorausgesetzt, der etwas überdimensionierte technische Apparat wurde tatsächlich beherrscht. Behäbige Melancholie und Schmerz folgte hier den oben zitierten Kriterien des Unentschlüsselbaren, versagten sich zumindest hierzulande gängigen Kategorien. Das Ganze wirkte zuweilen wie ein okkultes Schlund, meditativ minimalistisch in der Strukturauffassung und trotzdem voller Pomp im Ausleuchten menschlichen Wahrnehmungsvermögens.

ORNAMENT & VERBRECHEN ist dagegen als eigenständige Band über Jahre hinweg bereits recht erfolgreich. Auch weil sie sich politischen Bezugssystemen nie zugewandt hatten, dauert dieser Zustand über die »Wende« hinweg an. Dazu kommt, dass ORNAMENT & VERBRECHEN – zunächst ein Duo (Ronald und Robert Lippok) zu den ersten gehörten, die offensiv Produktionsverhältnisse auf offener Gruppenbasis initiierten. Mal in kleinerer, mal in erweiterter Besetzung begleiteten die Brüder Lippok Lyriker wie Rainer Schedlinski oder Bert Papenfuß-Gorek bei ihren Lesungen. Derlei Verbindungen gab es auch zwischen Sascha Anderson und der legendären FABRIK – intelligentem Punk-Wave in performance-orientierten Projekten (z. B. mit Lutz Dammebeck).

Präsentierte sich dies alles bis Mitte der 80er Jahre fast ausschließlich in nichtöffentlichen Zusammenhängen bzw. Räumen (Sprachenkonvikt, Samariterkirche, Umweltbibliothek in Berlin z. B.), brachten kulturpolitische Entkrampfungen die Domestikation. Das wurde nun geduldet und schließlich notwendig gebraucht: als politische Pufferzone und Integrationsraum, als Feigenblatt kulturpolitischer Schreibtischtä(ö)ter, aber auch als belebender Autokorrelationseffekt von Performances, nicht nur wegen der verkrustenden künstlerischen Entwicklung. Ihr grundsätzlich polemischer, diskursiver Charakter war vielleicht wesentliche Überlebenshilfe widerständiger geistiger Kultur.

Doch die »wahren« Zeichen moderner Zivilisation machten auch um die DDR keinen Bogen, allen voran die Ausbreitung großstädtischer Kulturformen als deren Offenbarung. Verhaltens- und Erlebniswelten von Individuen werden massenhaft durch Dingwelten und Ereignisdichte bestimmt. »Der Sensationsbegriff ist entmachtet durch die nicht mehr überschaubare Ereignisflut der Kriegsschauplätze, Kosmoserkundungen, Flugzeugabstürze, Industrie- und Umweltkatastrophen ... und alle sitzen dabei in der ersten Reihe ... Die Aufmerksamkeit wird abonniert vom Crash als ihrem Vermittler ... was aus der vorgefundenen Kultur zwangsläufig entstehen musste: Objektkunst, Installation, Aktion Painting, Fluxus, Performance, Multi Media ... Wirklichkeit wurde in der Konfrontation mit ihren eigenen Verlaufsformen freizulegen versucht ... der Schritt von der Fütterung des Zuschauers zu seiner Aussetzung, seiner Entlassung in die freie Wildbahn der Realitäten, ... ohne Vorwarnung.« (Erhard Ertel, 1989)

Vor allem ehemalige Dresdner Szenographiestudenten erregten in diesem Sinne einiges Aufsehen mit ihrer AUTOPERFORATIONSARTISTIK, besonders weil ihre Aktionen mit traditionellen künstlerischen Kriterien nun überhaupt nicht mehr zu erklären waren, ja, sich diesen vehement versperren. Selbst sehr unorthodoxe Kunstwissenschaftler hatten mit solchen »hermetischen Aktionen« ihre Probleme, diese »Neuerfindungen« die Sinne überspannender Eindrücke außerhalb jeglicher traditioneller Genres für sich zu begreifen bzw. zu entschlüsseln. Die Arbeiten von Micha Brendel, Else Gabriel (heute eine weitgereiste und international Anerkennung findende Performeankünstlerin), Rainer Görß und Via Lewandowski vermittelten höchstens über rezeptive und kognitive Müllverarbeitung Kunstgeschichte, und ihnen war es allemal schnuppe bzw. lästig, sich entsprechenden Standortdebatten zu stellen.

Wenn sie selbst einmal keine Instrumente (im Sinne von Sezierbesteck) benutzten, taten auch sie sich mit »richtigen« Musikern zusammen (z. B. Nino Sandow – ausgebildeter Opernsänger, Norbert Grandl – klassischer Paukist und Rockschlagzeuger, Ulf Wrede – Keyb., Bert Wrede – exzellenter Jazzgitarrist und Stefan Winkler – abgeschlossenes Kompositionsstudium). Diese Vereinigung nannte sich BRUT (bis eine andere uninteressante Formation sich dieses Namens, wahrscheinlich in Unkenntnis ihrer Namensvetter, bemächtigte): »Aus dem E- und U- Musik-Gewölle gepolkt und über'n Strang geschlagen. Frisch. Aufgespielt. Herzkammermusik mit Rhythmusstörungen. Echt bis zum falschen Ton«. (aus einer Ankündigung) Im Rahmen der sogenannten MIDGARD-Performance (einer als Ausstellungskonzept von Rainer Görß an der Dresdner Kunsthochschule verteidigten Diplomarbeit – das war ein Novum) kam ein von Stefan Winkler komponiertes Opus nach Texten der isländischen Edda-Sage zur mit Spannung erwarteten Aufführung. Dabei dominierten artifizielle Strukturen, eine Frauen-, eine Männerstimme, Cello und Percussion, die mit krassen Ausbrüchen des elektronischen Instrumentariums (Sampler, E-Gitarre und Drums) konfrontiert wurden. Zwar als ausschließlich musikalischer Bestandteil zwischen den aktionistischen Kunstformen dieses eigenwillig archaisch anmutenden Ausstellungsraums konzipiert, thematisierte BRUT vergleichbare Zustände: Rituale und Therapieformen. Und so, wie ihre Umgebung »schmutzig«, übel riechend, unaufgeräumt und überladen Augen und Nasen provozierte, erreichte zerbrechliches musikalisches Material mit bedenklichen Verwerfungen die Ohren der überraschten Anwesenden.

Einzelkämpfer

VI

Vorgefertigtes Tape-Material, das Einbauen originaler Geräusche und das Verfremden derer mittels Sampling – über Sequenzerstrukturen unbarmherzig oft abrufbar – stellte für viele der Akteure eine wichtige Basis ihrer Produktion dar. Der eingangs erwähnte Thomas Wagner konnte nur so seine exzessive Ein- bzw. Zweimannshow überhaupt auf die Live-Bühnen bringen. Das zu Hause im »stillen« Kämmerlein Ertüftelte wurde in diesem Zusammenhang als sogenanntes »home recording« bezeichnet: die Bastelei mit allen, dem jeweiligen Produzenten zur Verfügung stehenden Klangquellen (vom Ofenblech bis zum Diskettensound, vom Teekessel bis zum Radio). Von wenigen Spezialisten und ihren Produkten abgesehen, treffen diese musikalischen Studien fast nie das Gehör einer größeren Öffentlichkeit. Wenden wir dies ins Positive, ergibt sich eine durch keine Aufführungszwänge geminderte Freiheit und Naivität des Zugriffs und der Bearbeitung des Klangmaterials, die das »Unerhörte« folgerichtig beinhaltet. Viele dieser Tape-Musik-Produzenten sind extreme Individualisten. Sie wollen das, was als Ergebnis erscheint, bis ins letzte kontrollieren können. So gesehen, sind die zugänglichen Aufnahmen zumeist technische Psychogramme, aus denen sich sowohl der Technikstand bei der Aufnahme ablesen lässt, als auch ganz spezifische individuelle Befindlichkeiten im Ausdruck von Witz, Sentimentalität, Angst, Verspieltheit, Ironie oder Sarkasmus.

Frank Tröger (TRÖTSCH) oder Dirk Pflughaupt (FLUGZEUG), die beide vor allem auf der Basis des Soundrecycling arbeiteten, haben ihr so entwickeltes Material darüber hinaus auch in Bandprojekte eingebracht: z. B. OBEN OHNE – eine Aktion mit den beiden plus Tatjana Gallert (voc.) und Matthias Meiner (Saxophone). Fast hochprofessionell erarbeitete Taymur Strengler mittels üblicher Computertechnik eigene Stücke und die Vorlagen für die Band NEUN TAGE ALT. Auf Hausarbeit im Sinne des home recording verzichteten auch nicht das Duo Thomas Wagner (HERR BLUM) und Jörg Beilfuß (hochprofessioneller Schlagzeuger) als TOM TERROR & DAS BEIL oder die Band DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS. Diese produzierten für den Live-Zusammenhang, gekoppelt mit dem »klassischen« Rockinstrumentarium. Die Tape-Collagen figurieren hier jedoch nicht als rhythmisch strukturierendes Band, dem sich die Individualisten störend zuordnen können, sondern zumeist als völlig eigenständige »musikalische Person«, in der sich – für einzelne Instrumentalisten auf der Bühne so nicht möglich – das »kollektive musikalische Auseinandersetzen« mit Klang, Funktion und Kommentar bündelt.

Reine Tape-Musik hingegen produzierte Daniel Rund – ein regelrechter Fummler unter den home recording Freaks. Er wandelte absichtsvoll im tristen Garten des Low-Tech Equipments, nahm seine alten Märchen- und Schlagerplatten zur Hand und baute mittels dieser »Müllinspirationen« seinen »Hass gegen Jürgen Walter und Herbert Roth (DDR-Schlagersänger/Folklorist) und die eigenen musikalischen Jugendlieben (Spider Murphy Gang)« ab (Daniel Rund in einem Interview mit der Autorin). Die Destruktion im Zufall ist ihm »Fettlebe«, ein »stets aufnahmebereiter Recorder im Badezimmer« (ebd.) wäre das schönste Weihnachtsgeschenk. Mit Texten ging er zauberhaft rigoros um, ein babylonisches Sprachengewirr assoziierend. Zusammen mit Michael Möller (damals Musikjournalist, Keyb.) plante er die Möglichkeit einer Live-Darbietung seines Materials. Dazu kam es bei einer Ausstellungseröffnung 1990, doch hatten die beiden den Sprung vom Wohnzimmer zum öffentlichen Raum sich so groß wahrscheinlich nicht vorgestellt. Größere Räume mit akustischem Material zu füllen, bedarf schon der elementarsten Kenntnis ihrer Dimensionen und reflektierenden oder schluckenden Besonderheiten.

»HERZKOTZEN – oder Gesänge wider die Mechanik« (ein Spiel für Tonband, Komposition und Realisation: Eckehard Binas, einen Darsteller: Uwe Baumgartner und eine Musikantin am Piano, Sampler, Flöte, Saxophon: Susanne Binas) existierte von vornherein in zwei Fassungen: als Audio-Art (Kassette) und als Live-Darbietung. Letztere kam 6 mal zur Aufführung und hatte in der Kalkulation des Unterschiedes zur Kassettenproduktion, eben der räumlichen Dimension, kleine sinnvolle Umarbeitungen erfahren. Bei der Bühnenfassung befindet sich der Darsteller mit sich (Tonbandsprecher) in einem unfairen Wettstreit. Sämtliche Texte stammten von Arthur Rimbaud, waren jedoch in ihrer Organisation für das Stück ausschließlich als semantisches Material benutzt worden. Die Figur spaltet sich in drei Personen (ein weißer Neger im Trialog mit sich selbst), wobei die Differenzierung ausschließlich subjektiv ist und so vielleicht Auskunft über Befindlichkeit und Anliegen des »Schöpfers« (Eckehard Binas) geben konnte. Kompositorisch führen die Personen wiederum ein Eigenleben, es ergeben sich Kom-

mentarebenen, Illustrationen, Auslöschungen und Verstärkereffekte. Die Tonbänder waren im Probenraum mit damals (1989) noch sehr primitiven technischen Mitteln entstanden.

Selbstverteidigungszirkel

VII

Bisher wurden v. a. Namen und Projekte vorgestellt, die als solche von vornherein offen, zeitlich begrenzt und als unbeständige angelegt waren. Aus einigen dieser losen Verbindungen gingen stabile Gruppenkonzepte (AG GEIGE) hervor, bzw. umgekehrt: leisteten sich Bands oder je einzelne Mitglieder verschiedene Projekte.

Es war vor allem die relative Enge rockmusikalischen Ausdrucks, sowohl in der Besetzung als auch in der Verwendung des klanglichen Materials, die dabei zu durchbrechen versucht wurde. Man machte Anleihen bei New Wave, dem Jazz, selbst den Klassikern der Moderne im E-Bereich und der Traditionslinie Weill/Eisler. Die dabei entstandenen Klangbilder waren im Einzelnen so unterschiedlich, dass jede Anstrengung, das Musikalische begrifflich sauber zu fassen, von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre. Nur kurz: Zu BRUT und HERR BLUM, auch der AG GEIGE ist weiter geschrieben worden. Wären da z. B. noch die Band HARD POP, die zu Beginn der Entwicklung dieses Trends durch eigenwillige Weill- und Eisler-Anleihen für ihre Rocksongs auffielen oder TOM TERROR & DAS BEIL: Zwischen dem expressiven Samplingvirtuosen Thomas Wagner und dem einst in der DDR wohl exzellentesten Percussionisten dieser Szenerie, Jörg Beilfuß, hatte sich eine für die beiden starken Individualisten wenn auch komplizierte, so doch gegenseitig befruchtende Zusammenarbeit ergeben. In erster Linie improvisierend, erspielten sie sich ihre komplex-kompakten Songs, mit viel Erfolg bis ins Pariser LA VILLETTE zu einer breitangelegten Präsentation junger DDR-Kunst im Februar 1990.

Drei weitere musikalische Programme standen zu Zeiten (die Protagonisten hatten vorübergehend die DDR verlassen) ebenfalls außerhalb des horizontal-vertikalen Koordinatennetzes der Eindeutigkeit DDR-typischer Popmusik - TEURER DENN JE, FETT und LA DEUTSCHE VITA, dank der anspruchsvollen Texte, die Leonard Lorek in Sprachgittern und mit dichterischen Kunstgriffen für verschiedene musikalische Varianten erarbeitet hatte: für ein Popmusik-Konzept (TEURER DENN JE), für artifizielle Jazzmusik ohne jazzige Geschichtslosigkeit (FETT) und ein Zwei-Mann-Programm (Ulf Wrede - Keyb., Fritz Zickert - Git.), das alte Schlager der 20er und 30er Jahre mit aktueller Musik konfrontierte (LA DEUTSCHE VITA). Für die Popmusik der DDR wäre durch die von Leonard Lorek getexteten Songs mit den kreisenden Bewegungen der Sprache in Verbindung mit Fritz Zickerts kompositorischen Innovationsversuchen auf der Basis unkonventioneller Liedstrukturen ein Qualitätssprung vorauszusagen gewesen, hätten entscheidungstragende Medienvertreter das Angebot der Musiker je wahrgenommen.

VIII

»Was tun Leute, denen die Musik, die ihnen vorgesetzt wird, nicht gefällt? Sie machen selber welche.« (Mario Persch, 1988) Als einen solchen Selbstverteidigungszirkel in wechselnder Besetzung (Uwe Baumgartner, Eckehard Binas, Mario Persch, Jörg Beilfuß, Susanne Binas, Stefan Schüler, Norbert Grandl, Thomas Görsch) verstand sich auch DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS (gegründet 1987). Die Beteiligten einten einige Absonderlichkeiten: alle hatten in bzw. mit Rock- oder Jazzbands Erfahrungen gemacht, v. a. aber verband sie das Misstrauen gegenüber vorhandenen Bandkonzepten und Strukturen in der Art von Musikfabriken, wo immer einer der Frontmann ist, einer die Texte schreibt, die Frau ganz sexy auszu-sehen und einer den Rhythmus zu liefern hat. Es einte sie auch das gemeinsame Interesse an den unterschiedlichsten Kultur- und Kunstkonzepten quer durch das Jahrhundert und an solchen Formen populärer Musik, die entfernt von den Radionormen musikalisches Material entwickelt, das sich in neuer Weise auf Wirklichkeit bezieht; die im freien, schöpferischen Umgang mit Technik, mit verschiedensten Kompositionsprinzipien und Improvisationspraktiken doch »Popsongs« herstellt, sie aber aus den Fesseln der Strophe-Refrain-Strophe Bauform befreit, ohne sie ganz über Bord zu werfen. DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS verzichtete auf autobiographische Aussagen mit Anspruch auf allgemeingültige Wahrheiten zugunsten (allzu) komplexer musikalisch/inhaltlicher Bedeutungsfelder, in denen Assoziationsketten, Zitate und Kommentare ein- und ausgeblendet wurden. Von daher kam ihr Interesse am Arbeiten mit Tapes, mit verfremdeten Tondokumenten, Statements etc. Das wiederum gab die Möglichkeit, soziale Wirklichkeit – unvermittelt oder reflektiert – in die musikalischen Strukturen hinein zu holen. Dieses bisweilen vordergründig argumentativ gestaltete Konzept wuch Anfang der 90er Jahre einem mehr assoziativ (v. a. im Rhythmus- und Soundbild) konzipierten. Ein übrigens allgemein zu beobachtender Trend, weg vom existentiellen Aufschrei hin zur schwingenden Melancholie, die sicher keinen Deut weniger existentiell gemeint ist. Für den derzeit noch aktiven Teil des EXPANDERS sind es die Archetypen menschlicher Phantasie, der Singsang von Hoffnung, Angst, Lust und Schmerz. Der »Gesang der Sirenen« ist ein Konsequenzprojekt: »Die Überbotschaft lähmt, in der Wirrnis ist jeder Gesang Verheißung«. (aus der Programminformation)

Gebündelt

IX

Die eben beschriebenen Tendenzen, Aspekte, Namen und Projekte reihen sich ein in ein Spektrum von Kunstproduktionen des 20. Jahrhunderts, deren Ziel nicht die Schaffung von Harmonie, sondern vor allem die Überdehnung des Medium ist, die Überdehnung auch der Kunsträume und ihrer sozialen Bindekraft. Abgelehnt wurde die Ernsthaftigkeit der rückhaltlosen Identifizierung mit extremen Gefühlslagen. Diese Tendenz steht logisch dem kunsthaft theatralischen, dem szenischen Agieren sehr nahe. Und sie machte zuweilen keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Dazu mussten die Mittel zur Ausübung von Kunst radikal erweitert, Materialien, Methoden und Darstellungsmittel

unentwegt in Frage gestellt werden. Das ist ein anstrengendes Unterfangen, denn die neue Erlebniswelt ist herausfordernd pluralistisch; sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß, den Witz und die Wehmut. Ihr Enthusiasmus (und seine Verdrängung) ist von rasendem Tempo und Hektik gekennzeichnet (Susan Sontag).

Gewissermaßen wie Orakel bündelten viele der hier Genannten diese Erfahrung, die eigentlich erst jetzt in ihrer ganzen Konsequenz vor uns steht. Heute ist das Publikum daher noch weniger bereit, sich freiwillig Ohrenschmerzen angedeihen zu lassen, sich den schönen Augenweiden sonniger Palmenstrände zu verweigern, die Sinne zu provozieren und zu überspannen. Der öffentliche Raum für die Lust am Phantastischen und Überspannten wird durch marktträchtige Konzepte kanalisiert.

X

Die Karten werden neu gemischt. Einige sind gegangen (zu den Drogen, in die psychiatrischen Anstalten oder nach New York), andere sind zurückgekehrt nach Ostberlin und trinken ihr Weizenbier in selbstverwalteten Galerien mit Ausschank (GALREV oder Geyer Walli), eröffneten Häuser ganz allein nach ihren eigenen verrückten Maßgaben (EIMER), wieder andere gehen gutbürgerlichen Berufen nach oder versuchen mit ihrem Gespür für kulturell-künstlerische Zusammenhänge den feststrukturierten Öffentlichkeiten bundesdeutscher Soziokultur (die nur noch so heißt, sozial-kulturelle Räume aber sträflichst vernachlässigt) eins auszuwischen, mit neuen oder langgehegten Ideen.

© Positionen. Beiträge zur neuen Musik, 9/1991, S. 9–15.

In a Musical No-Man's-Land – Unheard-of Productions on the Fringes of the Rock Culture


Susanne Binas-Preisendörfer

➤ Context and Thoughts on the Article

The following contribution was penned in the early summer of 1991 for the magazine Positionen. Beiträge zur neuen Musik (Positions. Contributions to New Music), which regarded itself both then and now as a forum for music which is current, experimental and moves beyond borders. The article's title "In a Musical No-Man's-Land – Unheard-of Productions on the Fringes of the Rock Culture" refers to several aspects of a cultural and music scene at that time. The knowledge of the conditions under which this arose permits it to have insights into and draw conclusions about a concrete music and art scene. Some of the wording in it I would not use in the same way today, and not every generalisation is correct from today's perspective.

The intrinsic magic of the new start that occurred in 1991 on the territory of the former GDR was overstated through a lack of clarity and at times bitterness on the part of many artists. Musicians on the fringes of a cultural landscape which was barely known either at home or abroad found themselves once more in a musical-aesthetic, as indeed political, no-man's-land. The co-ordinates for their activities had become scrambled in both a positive and negative sense. That which had at one time somehow related them to each other, and especially the aesthetic rebellion and the permanent search for suitable ways to communicate by means of their art, as well as a special audience, thirsting for unusual actions or the contact with the opposition – all of this could barely be grasped anymore. In a culturally pluralist society, deviation is regarded as the norm. So we squatted in houses, factories and churches, earned West German money in back-to-work schemes or behind bar counters, and only as an exception with music.

At least these groups of musicians and artists in the East at that time did not define themselves through pop or pop music. In this sense, I even regarded rock music or avant-garde rock as an adequate reference system: loud, annoying and also a little naive, we saw ourselves more in the tradition of punk and New Wave, happenings and audio art. The article is specifically concerned with those projects and bands which had powerful artistic aspirations, yet belonged to a scene that, in addition to the literati and the visual artists, found its audiences among both young and old from all possible areas of life and work.



Unheard-of, unusual, unique were the words used to describe the vocal expressions by the musicians and artists – and that against the background of the situation prevailing at the time, and indeed of my own musical experiences. I grew up in East Berlin, attended music school for many years, completed my secondary education at the Händel-school and took music and cultural studies at the Humboldt University. Together with my fellow students and their friends, in the second half of the 1980s I immersed myself in the so-called “other bands” scene, and even played in the band “der expander des fortschritts”. We gave concerts in apartments, churches and galleries. We experienced “Cassiber” (Heiner Goebbels, Alfred 23 Harth, Chris Cutler) live in the Berliner Ensemble theatre, performed together with composers and electronic music ensembles in the GDR’s Academy of the Arts, produced four titles for the radio show “PaRocktikum” on DT64 and a whole album for Cutler’s label recommended records. We named the 1989 concert series “Herbstoffensive” (Autumn Offensive). The well-rehearsed album after that – released in summer 1990 – was called “ad acta”. When I wrote the article, my son Leo was nine months old and I was still angry that the expander group had not been invited to the large official presentation of young art from the GDR held in La Villette in Paris.

The article printed here is a retrospective snapshot, one that is also intended to provide some self-reassurance and personal positioning within this scene. Despite the fact that the second album had just been released, the expander band only existed as a torso by then, because its one-time members were drifting apart.

Written in brackets beneath the title is: To my Friends.

Had I been looking back in retrospect after twenty years, I would not have been able to write an article which could have described the situation then and at the end of the 1980s more thoroughly, objectively or systematically. It is a depiction from my personal perspective, which is extended by the angles provided by other players, and which can certainly claim to be a narration of a small piece of music history exactly in the way that history is envisioned: as a document of the time in which it was recorded.

Susanne Binas-Preisendörfer, August 2012



In a Musical No-Man's-Land – Unheard-of Productions on the Fringes of the Rock Culture (Susanne Binas 1991)

To my Friends

Cross Veins

I

The exclusivity of musical spaces is relatively insignificant for the majority of the genres and forms of popular music. The frequencies whirl and boom between the Walkman and the stadium, the intimate concert space and the pub, or the disco and the occult niche. These different spaces have themselves become material, so to speak, for music culture events; communication does not occur via individual sound structures, rhythmic patterns, metric standards, etc., but instead fundamentally via certain social spaces. Countless examples of this can be found on a completely general level in the history of popular music.

I would, however, like to concentrate on several, in my opinion, “unheard-of music productions” on the fringes of rock culture: unheard-of both in terms of occupying certain social or cultural spaces and the correspondingly confusing inventory, as well as in their acoustically “disruptive”, non-conformist “musical” space-occupying actions.

I would now like to try and recall the attempts to break out in pop music culture in the recent past, because unusual projects by these music artists from the former GDR have barely been documented. While there have certainly been no fundamental changes in what they want and do since the political and economic transformations of the past two years, the conditions for experimental productions, especially in an area like rock music – whose operations are often assumed to be solely in commercially controlled circuits – have changed completely. In order not to forget that which has been, I intend to direct my observations especially to those who once had few possibilities to occupy or fill official public spaces.

II

Anyone feeling constricted has at times only two options: confine themselves to the corset, or blast themselves out of it. Musical avant-garde is the permanent attempt to lob dynamite into solid structures of mass rock and even start a fire under “favourable” circumstances. Otherwise it devours itself, and all that remains is a rocky field of shattered hopes. However, such blasting also means loosening one’s own fetters and sanctioned systems of norms, or the buttresses of one’s own operating range.

Genre-overlapping art productions (mixed forms with various music genres, and especially their synthesising function in an ensemble of various arts: as so-called instrumental theatre, theatrical chamber music, musical theatre, multimedia) represented a starting point for these unheard-of music productions. The players were united less by the will to have an aesthetic demarcation in relation to a critically regarded musical current than by their knowledge of the unsatisfactory cultural situation, which was a shared experience for many.

While it was jazz musicians who, especially at the end of the 1970s, together with dancers, painters, poets and film makers, brought the unheard-of (in the form of exhibition concerts, structured improvisations and so on) to the stages and installations which had been used until then for traditional forms, the generational change (in the mid-1980s) was accompanied by a conspicuous shift to the repertoire of rock and pop. Of course there were already various attempts in the GDR to develop different musical concepts between noise jazz and rock experiments, shortly after the first signs of punk at the end of the 1970s, but in fact it was not until 1985 that the protest feeling, which had become frozen into a pose and long passed its international climax – and was now also in a friendly synthesis with the trappings of New Wave – actually arrived in the GDR. Here in East Germany, rebellion definitely was still intended to be serious: with a rough language and rough sound images as well, tinny, edgy and unrelenting. The protagonists slowly stepped out of their musty damp cellars and garage crypts, church naves and derelict rear courtyards into the light of the “organised” public arena of music culture. It remains questionable whether they were sorry they took this step. In light of the events that were to follow, their names in any case seemed like bright premonitions – AUFRUHR ZUR LIEBE (Mutiny to Love), KLICK & AUS (Click and Out), ORNAMENT & VERBRECHEN (Ornament and Crime), ROSA EXTRA... – and certainly also drew on the aftermath of the so-called German New Wave, with a slight punk clout. The goals of this collective were existential, comprehensive and often in the guise of social utopia. It was aimed especially at the design of, or search for, new cultural spaces in which the attempt to provoke new ways of thinking and behaving ranked far above the commercial drive to succeed. That an appropriate public presence was never established, despite the truly limited terrain available – e. g. via the electronic media – could be explained from different perspectives. The rigid view of these media in the institutionalised aesthetics context was only one background reason, yet not an insignificant one, to come to terms with the situation. And ultimately there were blockers on both sides.

It is a fact that those artists named above came from surroundings which were at least moved by art, and that a large share of the spectacular tendencies were borne by the initiative of driven individuals who were always coming together in these and other projects, and who also still form the nucleus for various initiatives today. They were and are enthusiasts, sometimes dreamers and absurd “underdogs”, tirelessly seeking the opposite, the reversal and the removal of their own restrictions. That some aspects curdled into clichés while doing so is in the nature of things, and it is more true today than ever that much has become exchangeable, value-free and unspectacular: arbitrariness, despite powerful signals.

III

At the beginning there was the game of getting instruments, which still managed to find their way under intense conditions (at enormously inflated, foreign currency black market prices) to the tinkers and DIY handymen. This situation was not in any way comparable with the usual possibilities available internationally. The revolution in technological know-how in the

field of music electronics never actually made it to the GDR. Yet this absence in particular gave birth to an idiosyncratic creativity. The technical and technological possibilities of the available materials were exhausted. Most of them entered an artistic no-man's-land in doing so: it neither was nor could hardly have been the aim of this work to attain complete professional mastery over the respective materials. Some affectionately called them genial dilettantes, while others ignored them completely for their commitment to no genre and thus to an undisciplined amateur status. Hence they received nothing from the streams of subsidies from established art institutions, nor the laurels of state praise. The enthusiasts remained by themselves in informal circles and established their own publicity structure (with small cassette tape labels, "scene" sheets and publishers). The art space was deliberately limited and kept restricted, with niches of informal communities established out of necessity, in which politics was fragmented as if in a distorting mirror, yet was never directly addressed. This also denied them "major" appearances at festivals in the GDR (such as the Jazzbühne (Jazz Stage), the Festival des politischen Liedes (Political Song Festival) or the Leipziger Jazztage (Jazz Event) to which internationally comparable "members of the avant-garde" (such as CASSIBER, Lindsay Cooper & Band, Dagmar Krause, Fred Frith or Alfred 23 Harth) were occasionally invited. It was not uncommon for an aesthetic non-conformity to be accompanied by its political counterpart.

Their widespread roots (in jazz, rock, punk, classical Modernism, education and training at conservatories, autodidactic appropriations and personal experiments) however won the players more friends than might have been expected. They could at times make use of the music culture infrastructure (clubs, galleries, student canteens, cinemas and concert halls) in the GDR, however lacking in substance it might have been, by dealing cunningly with the authorities. In this way they slipped into communication spaces which were not available in the same way in, for instance, other West European countries.

Open Production Cooperatives

IV

Visual artists are in an unfortunate position once their product has been captured on film, wood or paper, carved in stone or etched on copperplate! For the creators are usually no longer present when the public approaches the work. By now, the history of art in the 20th century is familiar with countless examples of visual artists attempting to break through the limitations of panel painting into spatial-temporal dimensions, at least when dealing with "intrinsic" material, and then by exploring new levels and dimensions of the material.

AG GEIGE (the band's name is a grotesque allusion to the overused requirement in the GDR to develop an understanding of art as cultural-artistic propaganda for the masses, e.g. in creative folk artistic working groups, or Arbeits-Gemeinschaften – abbreviated to AG in German) was formed in the mid-1980s at the crossroads of the appropriation of the various electronic possibilities (rhythm computer and low-tech sampler) and the twin artistic

talents (lyrics and painting) of their members. Sequencers provided simple clear patterns which tended to become catchy tunes – guarantees for the safe flow of the texts imposed on them, with images and Super 8 films reminding the initiated of the expressive fantasy costumes worn at the bizarre shows by the Residents (USA). They designed everything themselves, everything was omnipresent in live-seeming holograms on stage.

AG GEIGE have the courage to have visions, as one reviewer wrote about their first LP (of which they now have three). In their sweet Saxon dialect (all the members of the group come from Karl-Marx-Stadt, now Chemnitz), their aesthetics are an attack on the insults to our eyes (lace tablecloths and aluminium spoons) and nerves (cheerful service here) which were endured “by us” for years. Their low-tech samplers delivered what they could for the time – and no more. The GEIGE members used this to create their hits, between dance floor grooves and spindly frequency pranks. By the end of the 1980s their popularity among 18- to 30-year-olds was unusual for such a project. Several titles even made their way into the upper regions of the national charts. It has now become a little quieter around the GEIGE members. They are signed with an appropriate independent record label and, with professional management, their image is now being sold and marketed reasonably well across Germany. Their personal and artistic roots are in what used to be a creative scene in Karl-Marx-Stadt: MÖBIUS or HEINZ & FRANZ produced comparable cassettes, and the bands ZWITSCHER-MASCHINE and DIE GEHIRNE were among the familiar faces who gathered around Frank Bretschneider, who recorded several unheard-of pieces of music on tape in his studio SONNENKLING and released them on the corresponding label KlangFarBe (it was illegal to distribute your own work in the GDR).

While visual artists themselves took up synthesisers, guitars and computers in the cases described just now, there was certainly a much larger number of projects which clearly displayed symbioses; musicians together with painters, scenographers, dancers or performers.

A division of labour was prevalent during rehearsal and onstage situations with the HERR BLUM project: the father (Jürgen Wagner – action painting) and son (Thomas Wagner – guitar, rhythm computer, tapes, various noise parts) not only upended the rock idiom of the dysfunctional relationship between the generations, they also brought a completely idiosyncratic colour to the scene. Using prepared tapes between collapsing rhythms, Thomas Wagner confidently gained individuality amidst the general state of emergency as he sweated through the actual work. His regular audience was not limited by any means to “clever” students and intellectuals: he instead cast a spell over everyone who required existentially conveyed outbursts (speech, gesture, sound) as a medium for their own mental state. I remember concerts at which the air was literally burning.

One essential condition for this was – and this concerns almost all the people and projects being briefly presented here – the combination of “creator” and “interpreter” (which was enhanced in the HERR BLUM project by the direct participation in the process of creating the father’s “painting”, which was richly expressive in colour as a counterpoint, or *cantus firmus*, to the sound production, an act of quasi-synthesis of the concept of acoustic space). The

“genial dilettante” term is therefore no longer applicable, as powerful forces are being harnessed, none of which necessarily have to be artistic. Anyway, by the 1980s at the latest, even in the GDR, electroacoustic production relocated from the esoteric palaces into homes and teenagers’ rooms, despite all the costs of acquisition and production. But in the shift to digital, the music lost the aura it had of being something laboriously acquired. The consecration of music in the conservatories and universities made way for the “just for fun” and “do it yourself” attitudes in clubs, rehearsal basements and even on traditional stages.

The moment had finally arrived: musical material had become universal, just like the instruments held ready their universal availability – by democratising the musical instrument, objectifying it, according it only industrial, productive powers. While musical autonomy is and always has been relative, its aesthetic is today greatly expanded. The material and skills have already found their structural-formal and tonal corrective in the process of production. This is collective in its preconditions, even when sound mixing for instance still requires soundproofing and an undisturbed space, and the result requires concentrated individual work. The aesthetic inherent in the material is immersed in the aesthetic of sociocultural “production cooperatives”. The purpose served by distribution and reception in the century-old counterbalance of musical decisions has been nullified – historically – in socialised production processes. This socialisation lurks in the cultural-symbolic forms of this extremely heterogeneous music culture, with its groups and movements which stake out their own social and cultural identities.

Strictly speaking, the starting point for an analysis of the so-called independent scene, avant-garde experiments or unusual sound projects should include an understanding of modern cultural development that reviews the history of the socio-cultural and political context which made it possible, with reference to the cultural-political wealth of the society, regardless of how the relationships of production and reproduction are understood. And this would make it clear why the “false” fraternisations into which many of the “desk composers” are coerced usually do not apply to those discussed here, as soon as the aesthetic really is nullified in a sociocultural production cooperative. That which is social does not have to be subjected to additional mediations before it manifests in a musical-representational result. The space of the “creation” is almost always identical with that being experienced, with the acoustic-visual realisation.

V

The various communities (of youth cultures) caused specific social and cultural conflict situations in the GDR and drew their content in turn from these. Embedded within them, historically very different rock scenes arose. From the mid-1980s, the so-called “other” or “weird” bands gained attention, especially in local contexts. As already indicated above, they followed the internationally known standards in the aftermath of punk and post-punk. They included from the very beginning the Cottbus-based band SANDOW – named after one of the town’s dreary new housing estates – who, in addition to their concert programmes with hard wave punk, repeatedly introduced

onstage encounters with other arts. With the social bonus in the bag, they managed to create insane stage events, especially with the visual artist Hans Scheuerecker, who also came from Cottbus. In 1990, they performed a joint sound-colour-movement performance on the stage of the East Berlin “TiP” (Theater im Palast) venue as part of the Tagen der Jugend (Youth Days Event) in the Palast der Republik. There was not much applause, because the project’s aim of creating an obligatorily cooperative synthesis worth seeing and hearing was maybe too ambitious. Openly displayed divisions of labour in theatre productions (e.g. in Senftenberg) seem to have been far more successful. Critics also saw in the project “Törnen – Ein Mecklenburg-Environment” (Gymnastics – A Mecklenburg Environment, 1987) more of a display than a representation: a symbolic construction transported in a state of diffusion which failed to stimulate culture-critical awareness. “1,700 years of Mecklenburg interpreted in 180 minutes, no geography or history lessons, no folk customs, no theatre” is how it was described in the programme. In addition to painters, film makers, photographers, dancers and performers, musicians from FEELING B, FREYGANG and DEKADANCE also took part. “Actions of this kind resisted any explanation. They were designed by their makers as private myths, and expressed their determination for concealment in nearly indecipherable layers of meaning in the face of social monitoring mechanisms geared at total transparency. With increasing clarity, the allegories provided and the (German?) ‘I don’t know what it is supposed to mean’ became supporting pillars for a branch of GDR art which was more concerned with a hidden meaning than with reflection and clarification.” (Christoph Tannert, 1988)

Similar aims led to a group of young artists gathering in 1987 around Arnim Bautz (concept, video, guitar and vocals), the technician and “organiser” (i. e. manager) at OFF GROUND II (an independent, risk-taking initiative in the Jugendklub Potsdam Lindenpark youth club): their goal was to stage a perfect contemporary show using the most diverse of means (i. e. media). Then, one year later, the “total” media product NEW AFFAIRE was staged: lasers pierced walls of fog, there were video and slide projections, Dark Wave and human body performances between expressive, jazz and “Bauhaus” dance: the intention was to sensually seduce the audience, provided the project was actually able to manage the somewhat oversized technical apparatus. The criteria of the undecipherable quoted above were joined here by sedate melancholy and pain, but at least it failed to fit into conventional categories familiar here in Germany. It seemed at times like an occult abyss, meditatively minimalist in the structural concept, yet still full of pomp in its illumination of human perception.

By contrast, ORNAMENT & VERBRECHEN is an independent band that has been quite successful for years. In part because they never addressed the political framework, this situation has continued since the fall of the Berlin Wall. In addition, ORNAMENT & VERBRECHEN – which began as a duo (Ronald and Robert Lippok) – were among the first to initiate offensive production relations on an open group basis. Sometimes with a smaller line-up and at other times with more members, the Lippok brothers have accompanied poets such as Rainer Schedlinski or Bert Papenfuß-Gorek during their readings. There were also such connections between Sascha Anderson and

the legendary FABRIK – intelligent punk wave in performance-oriented projects (e.g. with Lutz Dammbeck).

While all of this was taking place up to the mid-1980s almost exclusively in non-public connections or spaces (such as the Sprachenkonvikt institute, the Samariterkirche or the Umweltbibliothek in Berlin), the relaxation of culture policy brought domestication. It was now tolerated and, ultimately, even demanded: as a political buffer zone and space for integration, as a fig leaf for the culture policy of (half-dead) pen pushers, but also as an invigorating auto-corrective effect using performances, and that not only because of ossified artistic development. Its fundamentally polemic, discursive character was perhaps an essential survival mechanism of a rebellious intellectual culture.

The “true” signs of modern civilisation could also be found in the GDR, especially in the dissemination of metropolitan cultural forms as the revelation of these signs. The individual’s internal worlds of behaviour and experience are determined en masse by the worlds of objects and the density of events. “The concept of sensation has been rendered powerless by the increasingly unmanageable flood of events from theatres of war, explorations of the cosmos, plane crashes, industrial and environmental catastrophes... and everyone has a front row seat... The crash enlists our attention as a subscriber, as a mediator... that which had to arise, inevitably, from the culture so discovered: Object art, installations, action painting, Fluxus, performances, multimedia... In the confrontation with its own progressive forms, an attempt has been made to expose reality... the step from feeding the viewers to abandoning them, releasing them into the wilderness of reality... without any warning.” (Erhard Ertel, 1989)

In this sense, former scenographic students in Dresden attracted attention with their AUTOPERFORATIONSARTISTIK, especially as it could no longer be explained at all using traditional artistic criteria, and even vehemently rejected them. Even highly unorthodox art experts had their problems with such “hermetic actions”, being unable to grasp or decipher for themselves the meaning of the overarching impressions, which extended beyond any traditional genres. Works by Micha Brendel, Else Gabriel (today a well-travelled, internationally-acclaimed performance artist), Rainer Görß and Via Lewandowski conveyed the history of art at most using receptive and cognitive recycling, and they always found debates on the location of art either irrelevant or annoying.

Even if they no longer used instruments (in the sense of tools for dissecting), they also worked together with “proper” musicians (e.g. Nino Sandow – trained opera singer, Norbert Grandl – classical timpanist and rock drummer, Ulf Wrede – keyboards, Bert Wrede – excellent jazz guitarist and Stefan Winkler – composition studies graduate). This combination called itself BRUT (until another, uninteresting, band usurped this name, probably in ignorance of its namesake): “Picked out of the electric and underground music pellets and slaphappy. Fresh. Show-offs. Heart chamber music with rhythm disturbances. Real right through to the wrong note.” (from an advertisement) As part of the so-called MIDGARD Performance (a diploma thesis that was defended as an exhibition concept by Rainer Görß at the Dresden College of Art – a first), an opus composed by Stefan Winkler, based on

texts from the Icelandic Edda saga, had its eagerly awaited première. It was dominated by artificial structures, a female voice, a male voice, cello and percussion, which were confronted with extreme outbreaks of electronic instruments (sampler, electric guitar and drums). While it was conceived as an exclusively musical element amidst the action art forms of this strangely archaic exhibition space, BRUT contextualised comparable states: rituals and therapeutic forms. And just like their “dirty”, stinking, untidy and overcrowded environment provoked the eyes and nose, the fragile musical material, ominously warped, reached the surprised ears of those present.

Lone Wolves

VI

For many players, pre-recorded tape material, the insertion of original sounds and their distortion through sampling – ruthlessly repeatable via sequencer structures – represented an important basis for their own productions. For Thomas Wagner, mentioned earlier, this was the only way at all to present his excessive solo or two-man shows live on stage. What he managed to put together in the peace and quiet of his own home was termed in this respect “home recordings”: experiments with all the sound sources (baking tins, the sound of a diskette, tea kettles, radio) available to the various producers. With the exception of a few specialists and their products, these musical studies almost never reached the ears of a larger audience. If we put a positive spin on this, the lack of pressure to perform in public made possible a freedom or naivety with which the sound material was accessed and processed, something which the “unheard-of” logically contains. Many of these tape music producers are extreme individualists. They want to control the resulting material down to the very last detail. In that regard, the accessible recordings can be understood as technical psychograms, in which the technical level during the recording can be discerned as well as very specific individual emotional states expressed in humour, sentimentality, fear, playfulness, irony or sarcasm.

In addition, Frank Tröger (TRÖTSCH) or Dirk Pflughaupt (FLUGZEUG), both of whom have worked primarily on the basis of sound recycling, have also integrated material developed in this way in band projects: for example in OBEN OHNE – an action with the two of them and Tatjana Gallert (vocals) and Matthias Meiner (saxophone). Taymur Strengler has used standard computer technology to prepare his own pieces and those for the band NEUN TAGE ALT in an almost professional way. Likewise, the duo Thomas Wagner (HERR BLUM) and Jörg Beilfuß (highly professional drummer), working as TOM TERROR & DAS BEIL or the band DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS, were not prepared to forego homework in the sense of home recordings. They produced for the live context, coupled with “classic” rock music instruments. However the tape collages did not figure here as a rhythmically structured band, to which the individualists can be assigned as a disrupting factor, but rather as a completely independent “musical individual” in which the “collective musical confrontations” with sounds, functions and commentaries come together – something which would not be possible for single instrumentalists onstage.

Daniel Rund in contrast produced pure tape music – a proper boffin among the home recording freaks. He intentionally took the dreary array of low-tech equipment at his disposal, and used it to transform the “trash inspirations” of his old fairytale and kitsch German Schlager (MOR hits) albums as an outlet for his “hatred of Jürgen Walter and Herberth Roth (GDR folklorist and singer of kitsch hits) and his own childhood favourites (Spider Murphy Gang)” (Daniel Rund in an interview with the writer). For him, coincidental destruction represented the “good life”, and the ideal Christmas present would be “a recorder in the bathroom, always ready to record” (ibid.). He treated texts in an enchantingly rigorous manner, making associations in a Babylonian confusion of tongues. Together with Michael Möller (who was a music journalist and keyboarder at the time), he planned for the possibility of performing his material live. This actually happened during an exhibition opening in 1990, but it seems that neither of them were entirely clear about just how big a jump it really is from the living room to a public space. Filling large spaces with acoustic material calls for the most elementary knowledge of their dimensions, as well as of the unique aspects of how the sound is reflected or swallowed up.

“HERZKOTZEN – or songs against mechanics” (a play for audio tape, composition and realisation: Eckehard Binas, one performer: Uwe Baumgartner and a musician on the piano, sampler, flute and saxophone: Susanne Binas) existed from the beginning in two versions: as an audio version (cassette) and as a live performance. The latter was performed six times and was subtly adapted from the cassette version in consideration of the spatial dimension. In the stage version, the performer is placed in an unfair contest with himself (the audio tape narrator). All of the texts were by Arthur Rimbaud, they were however organised for use solely as semantic material for the piece. The figure split into three persons (a white Negro in a trialogue with himself), with the differentiation being completely subjective and thus perhaps able to provide information about the emotional state and intention of the “creator” (Eckehard Binas). On the other hand, as composers the persons lead their own lives, resulting in commentaries, illustrations, obliterations and amplifier effects. The audio tapes were produced in a rehearsal room with the technically primitive equipment that was available at the time (1989).

Self-defence Groups

VII

The names and projects presented so far are those which were from their inception open, with limited lifespans and volatile structures. However, stable group concepts (AG GEIGE) did grow from several of these loose connections, or vice versa, with some bands or individual members embarking on various projects. What they were trying to break through was the relative narrowness of what can be expressed in rock music, both in terms of the line-up as well as in the sound material used. They borrowed from New Wave, jazz and even the classics of modern serious music, as well as the tradition of Weill and Eisler. The sound images created in this way were so different individually that every effort to grasp them with musical labels was doomed from the very beginning.

Briefly: more has continued to be written about BRUT and HERR BLUM, as indeed about AG GEIGE. But there was also the band HARD POP, which drew attention during the early stages of the development of this trend for their idiosyncratic borrowings from Weill and Eisler in their rock songs, or TOM TERROR & DAS BEIL: there arose between the two extreme individualists – the expressive sampling virtuoso Thomas Wagner and Jörg Beilfuß, the most excellent percussionist in this scene in the GDR – a surely difficult but equally fruitful collaboration. Driven first and foremost by improvisation, they played their complex, compact songs with much success all the way to LA VILLETTE in Paris as part of a wide-ranging presentation of young GDR art in February 1990.

Three further musical programmes were also created for a time (the protagonists temporarily left the GDR) which also went beyond the obvious horizontal-vertical co-ordinated network of typical GDR pop music – TEURER DENN JE, FETT and LA DEUTSCHE VITA – thanks to the demanding lyrics which Leonard Lorek prepared in language grids and with poetic artifices for various musical variants: for a pop concert (TEURER DENN JE), for artificial jazz without a jazzy lack of history (FETT) and for a two-man programme (Ulf Wrede – keyboard, Fritz Zickert – guitar) which confronted old hits from the 1920s and '30s with current music (LA DEUTSCHE VITA). For pop music in the GDR, Leonard's songs with their circular linguistic movements, connected to Fritz Zickert's innovative compositional efforts on the basis of unconventional song structures, would have augured a quantum leap forward, had the decision-making media representatives ever become aware of the musicians' output.

VIII

“What do people do when they don't like the music presented to them? They make it themselves.” (Mario Persch, 1988) DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS (founded in 1987) also regarded itself as such a self-defence group with a changing line-up (Uwe Baumgartner, Eckehard Binas, Mario Persch, Jörg Beilfuß, Susanne Binas, Stefan Schüler, Norbert Grandl, Thomas Görsch). The members were united by several peculiarities: they had all gained experience in or with rock or jazz bands, but what united them above all else was their distrust of existing band concepts and structures, like a music factory, where there was always a lead singer, someone else who wrote the lyrics, the woman always looked really sexy and someone else provided the rhythm. They were also united by a shared interest in the most diverse cultural and artistic concepts from throughout the century, and in those forms of popular music which developed beyond the standardised radio music and which referred to reality in a new way; those produced in a free, creative interaction with technology, with the most varied compositional principles and improvisation methods and which were still “pop songs”, which had managed to free themselves from the verse-chorus-verse-chorus structure without completely throwing it overboard.

DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS abstained from autobiographical claims universal truths in favour of (far too) complex musical and contextual fields of meaning in which snippets of associations, quotations and commentaries faded in and out. Hence their interest in working with tapes,

distorted sound documents, statements, and so on. This, in turn, provided the opportunity to integrate social reality – directly or mediated – into the musical structures. The resulting concept, which was occasionally conceived as superficially argumentative, gave way at the beginning of the 1990s to a more associative one (especially in terms of rhythm and sound image). This was a universally observable trend, away from the existential scream in the direction of swinging melancholy, which is no less existential in intention. For that part of the EXPANDER group which is still active, these are the archetypes of human imagination, the singsongs of hope, fear, carnal desire and pain. The “Gesang der Sirenen” (Sirens’ Song) is a consequential project: “The über-message paralyses, within the confusion all song is a promise”. (from the programme)

Bundled

IX

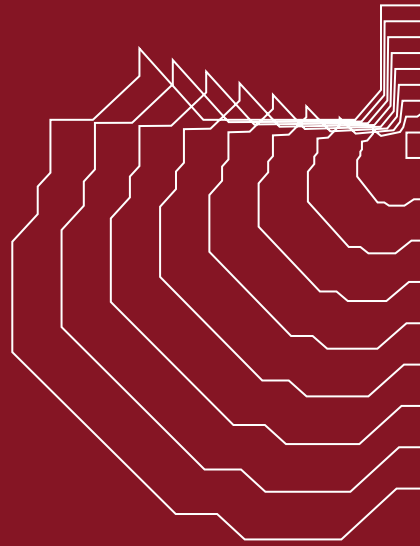
The tendencies, aspects, names and projects described above are all part of a spectrum of art productions in the 20th century whose aim was not the creation of harmony, but rather the over-extension of the medium, as well as the over-extension of the art spaces and their socially cohesive strength. What was rejected was the overly-serious, unconditional identification with extreme emotional states. This tendency is logically very close to art-like theatrics and scenic actions. And at times it drew no distinction between the unique object and the mass product. For this purpose, the means to exercise art have to be radically expanded, the materials, methods and forms of presentation constantly questioned. This is a strenuous undertaking, because the new experiential world is dauntingly pluralist; it contains torturous seriousness as well as fun, humour and melancholy. Its enthusiasm (and its repression) is marked by a feverish, hectic pace (Susan Sontag). Many of those named here have to a certain extent bundled this experience like an oracle, one that we are only now actually facing with all its implications. Audiences today are even less willing to voluntarily accept assaults on their ears, to tear their gaze away from the spectacle of palm fringed beaches, to provoke and challenge the senses. The public space for any pleasure in the fantastic and the exaggerated is channelled by market-friendly concepts.

X

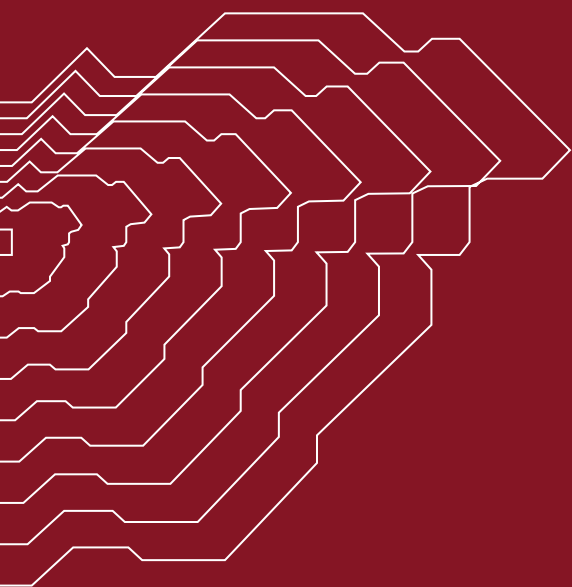
The cards are being reshuffled. Several are lost (to drugs, psychiatric clinics or New York), others have returned to East Berlin and now drink their Weizen beer in self-managed galleries with a bar (GALREV or Geyer Walli), or open houses solely in accordance with their own insane requirements, and others now pursue middle class professions, or try to pull one over on the solidly structured public arenas of federal German socio-culture (which is this in name only, as it criminally neglects sociocultural spaces) with their flair for cultural-artistic interconnections, using new or long cherished ideas.

© Positionen. Beiträge zur neuen Musik, 9/1991, pp. 9–15.

Translation: *Finbarr Morrín*



HU



sound exchange day Budapest

13.10.2012 at UH Fest

Der *sound exchange day Budapest* war die siebente Station des Projekts, das von DOCK e.V. Berlin in enger Zusammenarbeit mit dem UH Fest im Akvárium Klub veranstaltet wurde. Vorgestellt wurden ausgewählte Vertreter der experimentellen Musikkultur aus Ungarn, Lettland und Deutschland. Zum Beginn des *sound exchange day Budapest* am 13. Oktober 2012 eröffnete im Foyer des Akvárium Klub die dokumentarische Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa«. Bereits am 8. Oktober startete der fünftägige Workshop »radio exchange« mit Wojciech Kucharczyk (Polen), der sich mit dem Radio als künstlerisch-experimentellem Medium auseinandersetzte. Die Abschlusspräsentation wurde im Akvárium Klub auf mehreren Radiogeräten inszeniert.

Der Konzertabend im Akvárium Klub in Budapest begann mit der dem fast vergessenen ungarischen Avantgarde-Komponisten Ernő Király gewidmeten Sound Performance des legendären DJs und Radiogründers Pál Tóth aka én aus Budapest.

Danach spielte das Positive Noise Trio aus Budapest mit den von Ernő Király in den 1970er Jahren erfundenen Instrumenten Citrafon und Tablofon sowie Schlagzeug und Saxophon grafische Partituren und Improvisationen aus dem Zyklus »Flora« von Király.

Die kollektive audiovisuelle Performance »Dein Bart in Zeit und Raum: Für Hardijs Lediņš« war dem Künstler, Architekten und Pionier der elektronischen Musik Lettlands sowie Gründer der legendären »Werkstatt zur Restaurierung nie da gewesener Gefühle« (NSRD) gewidmet. Die Performance-Gruppe der Freunde und Schüler von Hardijs Lediņš formierte sich aus Schlüsselfiguren der zeitgenössischen Underground Szene Rigas.

Zum Finale des Konzertabends stellte der Berliner Musiker und Künstler Robert Lippok (Ornament & Verbrechen / to rococo rot) sein neues Solo-Projekt »redsuperstructure« vor.

sound exchange day Budapest was the seventh station of the project, which was organized by DOCK e.V. Berlin in close collaboration with the Festival UH Fest at the Akvárium Klub. It featured selected outstanding representatives of experimental music culture from Hungary, Latvia and Germany. Kicking off *sound exchange day Budapest* was the documentary exhibition “Experimental Music in Central and Eastern Europe”, which opened in the Akvárium Klub’s foyer on 13 October 2012. On 8. 10. 2012 a five-day workshop entitled “radio ex change” with Wojciech Kucharczyk (Poland) began, which focused on radio as an artistic and experimental medium. The final presentation was broadcast on several radios.

The concert evening at the Akvárium Klub in Budapest began with a sound performance by the legendary Budapest-based DJ and radio founder Pál Tóth aka én, which was dedicated to the almost-forgotten Hungarian avant-garde composer Ernő Király. Following that, the Positive Noise Trio from Budapest played graphic scores and improvisations from the cycle “Flora” by Király on zitherphone and tablophone, two instruments invented by Ernő Király in the 1970s, accompanied by percussion and saxophone.

The collective audiovisual performance “Your Beard in Time and Space: For Hardijs Lediņš” was dedicated to the Latvian artist, architect, electronic music pioneer and founder of the legendary “Workshop for the restoration of feelings that never existed” (NSRD). The performance group Friends and Students of Hardijs Lediņš consisted of key figures in Riga’s contemporary underground scene.

To wrap up the concert evening, Berlin-based musician and artist Robert Lippok (Ornament & Verbrechen / to rococo rot) presented his new solo project “redsuperstructure”.

programm *schedule*

Konzert
concert 13.10.2012 20 Uhr 8 p.m. Akvárium Klub
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* UH Fest

op. 120731 – hommage a király ernő

én^{HU}

Soundperformance *sound performance*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 39 p. 39)

Auszüge aus dem Zyklus »Flora« von Ernő Király

Excerpts from the cycle »Flora« by Ernő Király

The Positive Noise Trio

Gergő Kovács^{HU} – Saxophone *saxophones*

Zsolt Sörös^{HU} – Citrarfon, Tablofon (Királys Instrumente) Viola, Elektronik *zitherphone, tablophone (Király's instruments), viola, electronics*

Gergely Kovács^{HU} – Schlagzeug *percussion*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 39 p. 39)

Dein Bart in Zeit und Raum: Für Hardijs Lediņš

Your Beard in Time and Space: For Hardijs Lediņš

Konzertperformance mit *concert performance with* Andris Indāns^{LV} (Gas Of Latvia), Stropu Jurka^{LV} (V.S.K.B.), Normunds Griestiņš^{LV} (TV Maskava), Toms Auniņš^{LV} (1/2H 1/2W) und and Indriķis Ģelzis^{LV} (Video)

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 42f p. 43)

redsuperstructure

Robert Lippok^D

→ siehe *see sound exchange day Prague* (S. 152 p. 152)

Ausstellung
exhibition 13.–21.10.2012 Akvárium Klub

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

→ siehe S. 26 *see p. 27*

Workshop
workshop 08.–13.10.2012 Akvárium Klub

radio ex change

mit *with* Wojciech Kucharczyk^{PL}

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 13.10.2012



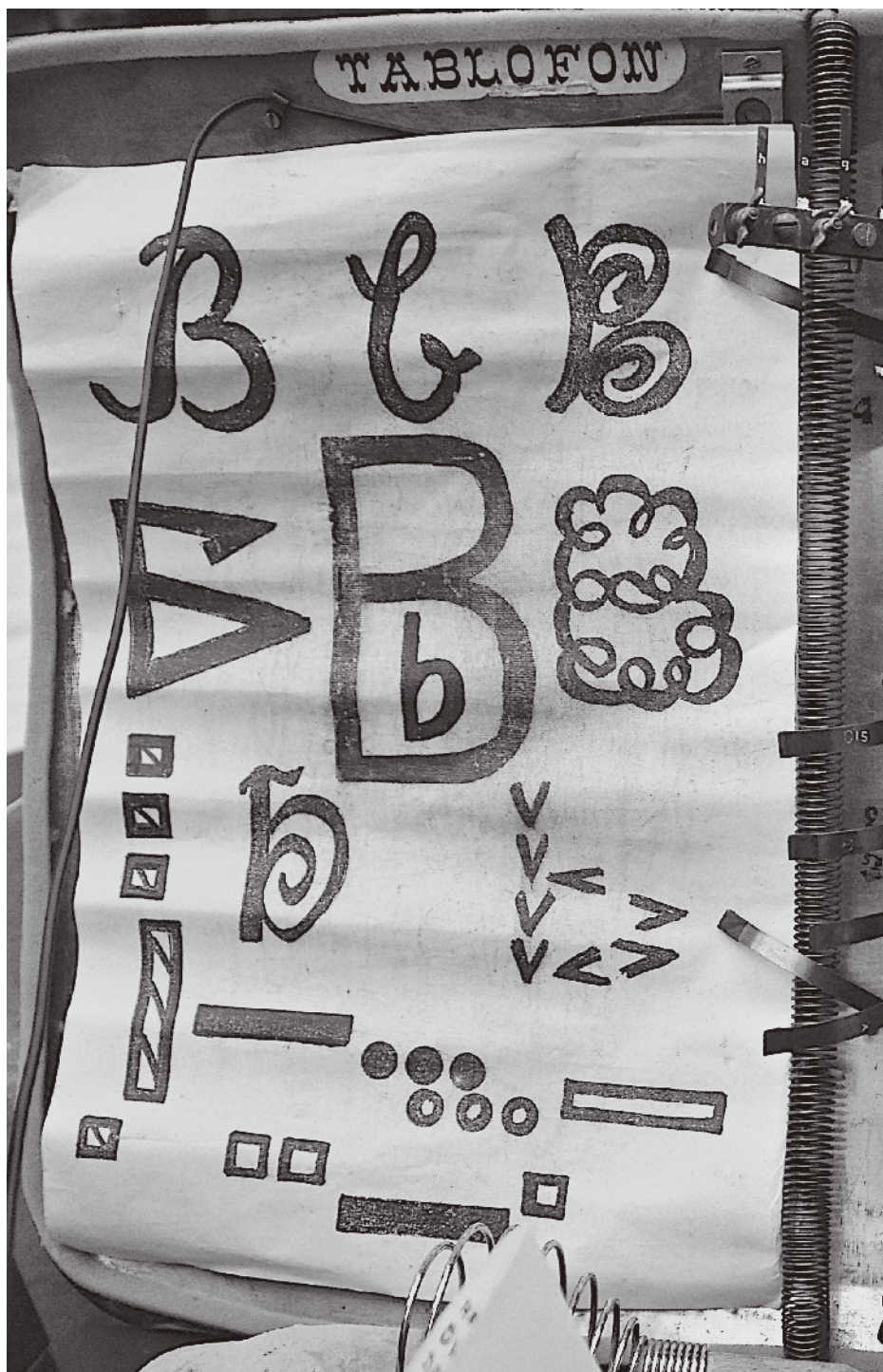
radio exchange

workshop mit *with* Wojciech Kucharczyk^{PL}

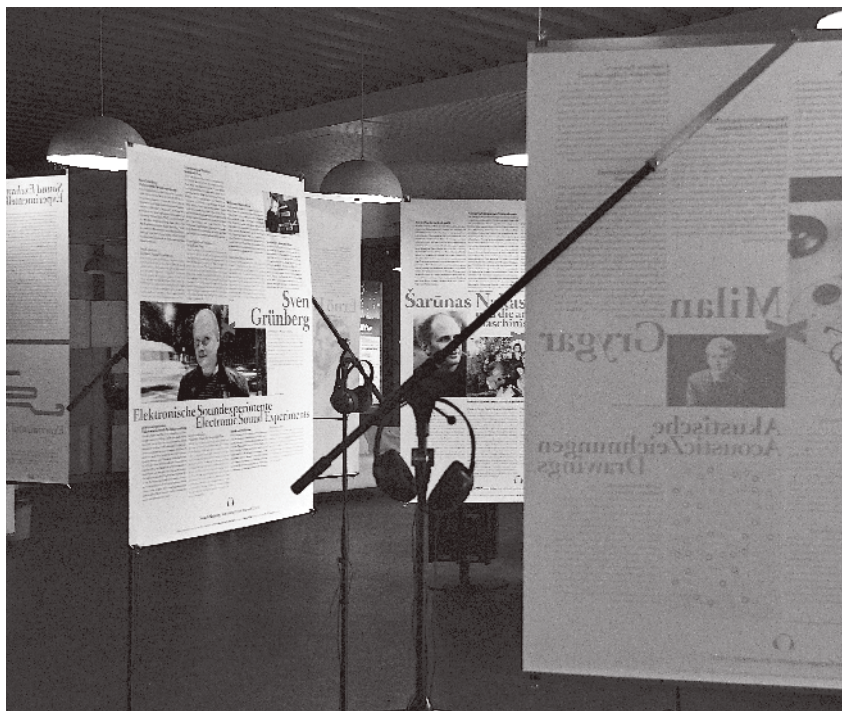
identisch. verschieden. Status. fortlaufend. Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft. Punkt. Linie. horizontal. vertikal. Erkundung. Beobachtung, und wieder zurück. Ein Radio-Workshop kann sich – wie jeder Workshop – in verschiedene Richtungen entwickeln. Einige Ansätze fokussieren auf pur technische Fragen, andere können philosophisch und diskursiv gelagert sein, Ideen-Strömungen verfolgen. Es ist nicht zwingend notwendig etwas zu produzieren, manchmal ist das Jonglieren mit Themen interessant. [...] Zuerst die Suche nach der Bedeutung von »change/exchange«. Wenn wir dieses Thema bei der Diskussion fallen lassen sollten, wäre es immer noch konform mit dem Thema »change«. Wir sind frei, die Richtung in jedem Moment zu ändern. »Change« ist über Freiheit sprechen. Wir können mit Büchern beginnen. Bücher laut lesen, ist eine der primären Methoden für Radioproduktion. [...] Wir haben einige Werkzeuge: Computer, Recorder, Software – all das sollten wir benutzen. Wir können unsere Erfahrungen mit Technik austauschen. So können wir eine Idee für ein gemeinsames Radio-Stück erarbeiten. Ziel ist die Präsentation »live On-Air«, aber nicht unbedingt auf herkömmliche Art und Weise. Wir werden so viele Radiogeräte wie möglich in den öffentlichen Raum bringen. [...] Mit Hilfe des »richtigen« Radios werden wir versuchen, Radiohörer zu überzeugen, ihre Fenster zu öffnen, und den öffentlichen Raum noch massiver zu erreichen. Ich sehe hier die ideale Form als eine Art Installation im realen öffentlichen und sozialen Raum. Stell dir tausende Radios an geöffneten Fenstern vor, alle spielen dasselbe verrückte Stück... It can be something, it can be the change!
(Wojciech Kucharczyk)

same. different. status. ongoing. past/present/future. dot. line. horizontal. vertical. exploration. observation. and in reverse. A radio workshop, like every workshop, can go in various directions. Some focus on purely technical questions, others can be more discursive or philosophical in their pursuit of current ideas. It's not necessary to produce something: sometimes juggling with themes is enough. [...] First, the search for the meaning of "change/exchange". Even if, during discussions, we should drop the theme, it would still be true to the theme of "change". We are free to change the direction at any moment. "Change" means talking about freedom. We can start with books. Reading books aloud is one of the primary methods for radio productions. [...] We have tools, machines, computers, recording devices, software – let's use them all. We can exchange what we know about and can do with technology. This way we can develop, together, a concept for a collaborative radio show. The aim is to perform "live on air", but not necessarily in the traditional sense. We will place as many radios as possible in public spaces. [...] With the aid of the "real" radio we will try to persuade radio listeners to open their windows, allowing us to reach an even greater public space. Ideally, I see the form as a kind of installation in real public, social space. Imagine thousands of radios in open windows, all playing the same weird piece... It can be something, it can be the change! (Wojciech Kucharczyk)

Tablofon (from 1976), the instrument of Ernő Király



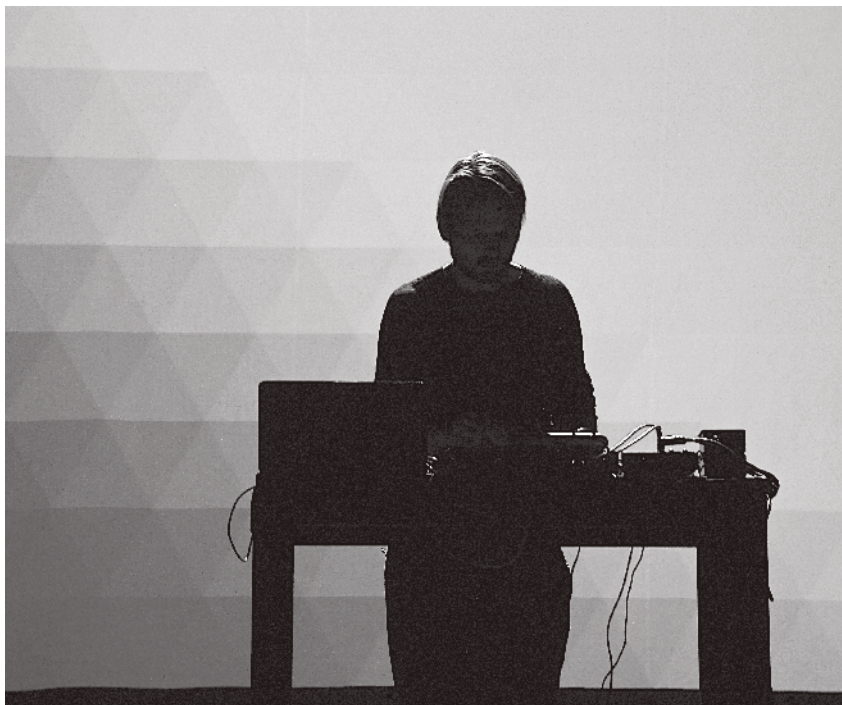
Sound Exchange Exhibition at Akvárium Klub, Budapest



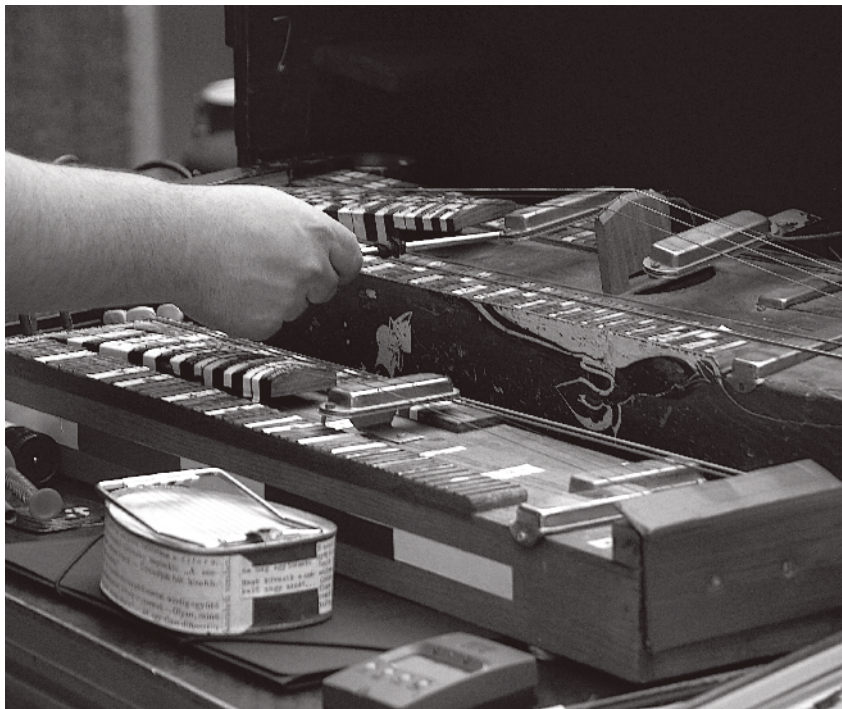
Your Beard in Time and Space: For Hardijs Ledinš concert performance at Akvárium Klub, Budapest



redsuperstructure, Robert Lippok, Akvárium Klub, Budapest



Zsolt Sörés plays Király's Zitherphone, Akvárium Klub, Budapest



Die Freiheit ist nur Schein – Experimentelle Musik und Medienkunst in Ungarn

Balázs Kovács

➤ 1. Einführung

Unsere Geschichte beginnt im Ungarn der 1970er Jahre. Am Zenit des Kommunismus verstärkten sich all die äußeren künstlerischen Impulse, zu denen die junge Künstlergeneration mitschwingen konnte, und es wurde ein Fundament für die Schaffensperioden und Fragestellungen der späteren Jahrzehnte gelegt. In der Musik nennen wir diese Periode »offiziell« Post-serialismus; doch wegen der Rückständigkeit trafen in Ungarn John Cage und die Wirkung seines Minimalismus mit den dodekaphonen Überlegungen des Serialismus zusammen. Der Anachronismus machte die gemeinsamen Charakteristika zum verstärkenden Faktor des jeweils anderen. Von den Charakteristika spielt in diesem Aufsatz die Scheinfreiheit, über die der Interpret verfügt, eine herausragende Rolle.¹ Der Vortragende der Komposition, die zufällig zu sein scheint, dennoch streng geordnet ist, verfügt über einen bestimmten Interaktionsspielraum, jedoch hat er keine Möglichkeit mehr, aus dem Rahmen des Werkes hervorzutreten, sich zu verselbständigen, um die Laute »hinzulegen« (wie der ungarische Dichter János Arány meinte). Dieser Rahmen veranschaulicht den Zustand dieses Zeitalters besonders gut.

Mein Aufsatz möchte darauf hinweisen, wie sich die Lage im Laufe der Jahrzehnte verändert: Heute gibt es die Möglichkeit aus dem Werk hervorzutreten, die experimentelle Musik ist autonom geworden – doch das Hervortreten wird dadurch behindert, dass der gesellschaftliche Rahmen nur den Anschein von Freiheit bietet und so ein verzerrtes Realitätsbild in das Werk Eingang findet. Von der Scheinfreiheit des Vortragenden führt so der Weg langsam zum Schein der Freiheit des Publikums.

Es ist vielleicht ein allzu finsternes Bild der Gegenwart. Wenn wir uns in Ungarn umschauen, ist dieser Pessimismus nicht ganz zufällig. Das derzeitige öffentliche Leben fühlt sich nicht der Vielfalt verpflichtet, glaubt nicht an unsichere Experimente, an die Randgruppenkulturen oder an die »Viel-leichts«. Die Freiheit kennen wir aus den Geschichtsbüchern und wenn wir wollen, könnten wir glauben, dass sich nichts geändert hat. Doch man muss wissen, dass das, worüber dieser Aufsatz berichtet, nämlich über die Kultur, die gemeinsam mit der elektronischen Musik entsteht, nie nach den Regeln der Macht gespielt hat, sondern hier wurden viel eher die Schutzinstinkte

der Hochkultur, des kritischen Widerstandes und der Ironie, der Verfälschung, der Selbstorganisation, des internationalen Geistes, das heißt hier wurden die Instinkte der Demokratie wirksam, die jede junge Generation in sich trägt und zum Ausdruck bringen will. So schafft die Realität, die uns umgibt, natürlich eher gegenläufige denn konforme Beziehungen im künstlerischen Leben.

Es gibt neue Hoffnung, auch dann, wenn das Feiern der ästhetischen Grundvoraussetzung schon passé ist. Der Hintergrund des folgenden kurzen Überblicks verfolgt die Absicht, Lösungsmöglichkeiten für Probleme durch ihre Darlegung zu finden. Die Probleme ergeben sich daraus, dass im Laufe der Geschichte die akademische und die unabhängige Szene kaum Schnittmengen aufwiesen und jede der beiden ihre eigene Hoch- und Populärkultur schuf. So sind wir nur imstande von Tanzmusik als Tanzmusik und von experimenteller Musik als akademischem Phänomen zu sprechen. Und solange dem so ist, entfremden sich auch die übrigen Bereiche der Kunst und mit ihnen auch die künstlerische Integration der elektronischen Musik immer mehr voneinander.

2. Private Ausflüchte:

Die Pioniere und Partisanen der elektronischen Musik

Die Akteure dieses geschichtlichen Überblicks sind die Partisanen der elektronischen und experimentellen Musik, jene Freiwilligen, die ihr eigenes Schaffen, manchmal sogar ihr Privatleben der »gemeinsamen Sache« opfer-ten. Ohne sie wären viele, auch heute noch inspirierende Schallplatten nicht erschienen, hätte es viele Konzerte, Interpreten nicht gegeben, hätte niemand zwischen den beiden Seiten des politischen Eisernen Vorhangs, später dann des »kulturell-moralischen« Eisernen Vorhangs, vermittelt.

2.1. Neue Musik, experimentelle Musik, elektroakustische Musik - der Elite-Schutz der 1970er Jahre

Die Jahre des ungarischen »Gulaschkommunismus« polarisierten die künstlerischen Bestrebungen. Einige Kunstrichtungen wurden verboten, andere unterstützt, die Trennlinie verlief nicht nur entlang der gesellschaftlichen Rolle, die sie spielten, sondern – ganz im Gegenteil – auch davon unabhängig, entlang der internationalen Bedeutung und Relevanz. Daher wurde es möglich, dass die in der westlichen Welt üblichen Techniken der zeitgenössischen Komposition, wie Serialismus, Postserialismus, Minimal, musique concrète und Klangsynthese, auch in Ungarn wurzelten. Es würde die künstlerische Anerkennung des Landes steigern, glaubte man, gab es doch konkrete Hoffnungen, dachte man beispielsweise an den Ruhm der emigrierten Komponisten (Béla Bartók, György Kurtág, György Ligeti, Péter Eötvös, Paul Arma).

Insbesondere das Új Zenei Stúdió (ÚZS) wurde gefördert: »Wie können wir die Arbeiten der Generation, die nun schon zwölf Jahrgänge umfasst (Barnabás Dukay, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sárosi, László Vidovszky) verbinden; [...] wie lautet die theoretische Grundannahme, die die Einmaligkeit ihrer Lösungen, ihre eventuelle örtliche Färbung in sich vereint und dadurch ihr Konzept aktuell macht und gleichzeitig die internationale Gültigkeit ihrer Stilrichtung sichert?«² Die Fragen von András Wilhelm

suchen nicht nach der Antwort, sondern geben eine Antwort programmatisch vor, und wenn wir zurückblicken, tun sie das mit Erfolg. Das zwei Jahrzehnte dauernde Schaffen des Stúdió führt durch die Musikgeschichte und Kultur der neuen Musik dieser Epoche, während es vom ersten Augenblick an die besondere Beziehung zwischen den politischen und künstlerischen Registern widerspiegelt: Die Gruppe arbeitet unter politischem Schutz, unter den Fittichen des Zentralen Künstlerensembles der KISZ (Kommunistische Jugend). Ihre Mitglieder sind Studenten des Faches Komposition oder eines Instruments. Sie erhalten größere Publizität und haben die Möglichkeit, regelmäßig aufzutreten. Ihre Werke werden vom Zeneműkiadó (dem staatlichen Notenverlag), ihre Aufnahmen von Hungaroton (dem staatlichen Plattenverlag) herausgegeben. Dennoch ist ihre Anerkennung geringer als ihre Bekanntheit.

Diese Ausgangslage induzierte eine besondere Art von Freiheitsgefühl, weil sie neben der Akzeptanz neuer experimenteller Werke erlaubte, dass ihr Repertoire neben eigenen Werken auch ausländische beinhaltete; letztere wurden oft von ihnen in Ungarn uraufgeführt. Sie hatten freie Hand bei der Gestaltung, gleichzeitig vermittelten die gespielten Werken selbst eine Art von Freiheit. Eine richtige Flut neuer Möglichkeiten zog sich durch diese zwei Jahrzehnte und gleichzeitig durch das Werk der Mitglieder des Stúdió. Es ist ein glücklicher Zufall, dass jene Informationen, die zur Verbreitung der ausländischen musikhistorischen Tendenzen in Ungarn führten, in Ungarn existieren durften, und die neuen künstlerischen und ästhetischen Ansätze, die sie bargen, wirkten auch auf das Publikum »befreiend«. In diesem Licht ist verständlich, warum ein Großteil unserer Komponisten ihre konstruktiv-kombinatorischen Grundlagen bei der Entwicklung ihrer individuellen Kompositionstechnik beibehielten, und dadurch die von Außen kommenden Ideale adoptierten. Im Kreis der »jungen Radikalen« – wie sie in einem Interview genannt werden³ – sind besondere Anzeichen einer Synthese zu beobachten: die Minimal Music und Klangsynthese bei Zoltán Jeney, die Dekonstruktion des musikalischen Stoffes bei László Sárosi, das offene Werk bei László Vidovszky, bei allen dreien außerdem das Interesse an algorithmischen Techniken. Dahinter verbirgt sich eine Perspektive, die sich über lokale Merkmale in die Ferne richtet, vom traditionellen Wissensinstrumentarium, das sie durch die musikalische Ausbildung erhielten, zur Auseinandersetzung mit allen neuen Vorstellungen, die aus dem Westen kamen. Diese Faktoren prägten das »Lokalkolorit« der zeitgenössischen Musikkultur Ungarns. Die ungarischen Komponisten wurden von jenem Schaffensideal inspiriert, das aus der politischen Isolation Ungarns in die künstlerische Globalität »emigrierte« und dann, nach der »Heimkehr«, die eigenen Traditionen neu überdachte.

Für die neuen musikalischen Bewegungen dieser Epoche gewinnt die elektronische Musik an Bedeutung. Parallel mit den Experimenten der Komponisten des ÚZS entstand die erste Produktionsstudios in Ungarn, wie auch in anderen Ländern, unter den Fittichen größerer Radioanstalten. 1975 nahm beim Ungarischen Radio unter der künstlerischen Leitung von János Decsényi das Elektroakusztikus Zenei Stúdió, das Elektroakustische Musikstudio, seine Arbeit auf. In Ermangelung technischen Know-hows wurde es mit beträchtlicher Verspätung, Mitte der 1970er Jahre, mit schon entwi-

ckelten internationalen Stilrichtungen eröffnet: mit konkreter und synthetischer Musik und Mehrkanalkompositionen. Aus diesen Richtungen schufen Zoltán Pongrácz, István Szigeti und Iván Patachich eine eklektische Klangwelt, die den ungarischen musikalischen Traditionen verbunden war und subjektiven Themen entsprang. Daneben zeigen die Schallplatten der Komponisten und die Konzerte des E.A.R. Ensemble (1979–2005) ein Verlangen nach Live-Musik und dokumentieren eine Konzentration auf einen Technik-Mix (Vgl. Hungaronton Slpx11851, Slpx12371).

Die Aufnahmen von László Dubrovay stellen Live-Musik in den Vordergrund, erklingen aber mit größerer Konsistenz. Das Ziel ist ein Ausschöpfen der technischen Möglichkeiten, die Erforschung neuer musikalischer Formen – jetzt auf elektronischem Terrain. Damit sorgte Dubrovay nicht nur für eine »Rekreation« der Neuen Musik, sondern stellte einen ganz bestimmten Typus von Komponisten/Interpreten dar und griff damit vor auf die Musikschaffenden der Mitte der 1980er Jahre. Auf der anderen Seite stehen die Arbeiten von Máté Victor. Sie nehmen eine elektroakustische Musik vorweg, die auch in die Rock- und Popmusik Eingang finden konnte. Das Studio im Ungarischen Radio wurde 2007, einen Tag vor dem Tod von Zoltán Pongrácz, wegen »Desinteresse« von Seiten des Radiosenders geschlossen.⁴ Es wurden keine technischen Erneuerungen mehr durchgeführt und der Arbeitsplatz ging an das mediengeschichtliche Archiv über. Dass die ungarischen Komponisten sich nicht für eine Erhaltung des Studios stark machten, verdeutlicht die Abgeschlossenheit der Gruppe, die dort tätig war. Während das Archiv erhalten blieb, ging die technische Einrichtung in private Hand über. Das Studienangebot Elektronische Komposition, das durch Vermittlung von Pongrácz Eingang in den Lehrplan der Musikakademie fand, blieb weiterhin erhalten, unter Mitwirkung der ÚZS-Komponisten, und ab Mitte der 1990er Jahr unter der Leitung von Andrea Szigetvári. Der Verlust des Studios, wo zahlreiche Ideen umgesetzt werden konnten, ist trotz seiner technischen Rückständigkeit (oder gerade trotz der fast kultischen technischen Einrichtung des analogen Studios) ein unersetzlicher.

2.2. Widerstand und Ausgrenzung: Underground der späten 1970er und frühen 1980er Jahre

Bisher beobachteten wir die Kulturpolitik der sozialistischen Ungarischen Volksrepublik so: Tolerieren, was unter dem Schutz einer geförderten Organisation (Musikakademie, Ungarisches Radio, Kommunistische Jugend, Hungaroton) passiert, und erst in dem Augenblick verbieten, in dem das Tolerierte den erlaubten Rahmen überschreitet. Auch nach dem Ende des Sozialismus im Jahr 1989 änderte sich hier nicht viel, sieht man davon ab, dass der Status des Tolerierten auch unabhängig vom Schutz eines institutionellen Systems erreicht werden konnte. Die Gegenwart unserer Geschichte ist der Umbruch der 1970er–80er Jahre und der war noch weit von der politischen Wende im Jahr 1989 entfernt. Musikgruppen, die nicht ins Schema des offiziellen »nationalen« Beat passten⁵, wurden als alternativ, deviant abgestempelt. Heute sind es anerkannte Musikgruppen (Bizottság [Committee], Spions⁶, Beatrice, URH [UHF]), damals hatten sie zu schweigen oder wurden in die Emigration gezwungen. In diesem Zustand, als sich die

Kulturpolitik und die Kunst parallel zueinander bewegten, fanden die neue Musik und die neoavantgardistischen künstlerischen Bewegungen einander und erhoben die Musik zur wichtigsten künstlerischen Gattung des Undergrounds. »Die neue Welle machte die Musik durch die Auflösung der Grenzen zwischen der Rockmusik und anderen künstlerischen Zweigen, durch die Durchlässigkeit, zum integrierten Bestandteil der zeitgenössischen Kultur, gleichzeitig ebnete sie den Weg für andere Ambitionen ihrer Vertreter bzw. schuf Möglichkeiten für die Vertreter anderer künstlerischer Zweige, sich musikalisch-experimentell zu versuchen«⁷, schreibt Gábor Gavra über jene Zeit, und damit beschreibt er den flüchtigen Augenblick, als die sogenannte Hochkultur und die »niedere« Kultur einander begegneten und aus ihrer Zusammenarbeit neue Formen entstanden, was durchaus als postmoderner unbewusster Zustand bezeichnet werden kann.

Um Gavras Gedankengang fortzusetzen: »Wir dürfen aber auch die Feststellung nicht vergessen, dass die ungarische neue Welle ein vorübergehendes Phänomen war, sie wurde gerade vom bipolaren Machtgefüge, dem kulturpolitischen Monopol, das auf das Fehlen eines Musikmarktes aufbaute, und der Gegenmacht der zweiten Öffentlichkeit geschaffen.« Es gibt die allgemeine Meinung, die das als ästhetisch wertlos betrachtet, was die Künstler, die in jener Zeit ein Martyrium durchlebten, geschaffen haben; und selten bedient man sich des Ansatzes, der – im Gegenteil – die Realitätsgrundlage der Arbeiten, die nach der Befreiung geschaffen wurden, in Frage stellt.⁸ Versuchen wir den Kreis der untersuchten Kunstformen zu erweitern und versuchen wir solche Werke hervorzuheben, die auf die gesellschaftliche Realität reflektieren und dabei bis zur »Schnörkellosigkeit« reifen. Wir bleiben auch weiterhin im Bereich der Musik, arbeiten uns aber bis zum Erscheinen von Klangskulpturen und Klanginstallationen vor.⁹

2.3. Esoterik, Globalismus, Pantheismus – Die 1980er Jahre

Die subjektive Eklektik, die bei den Komponisten elektronischer Musik erwähnt wurde, die allgemeinen Traditionen der ungarischen Komposition oder gerade die ohnehin beobachtbare neue Einfachheit sowie die künstlerischen Parallelen zur Minimal Music waren vielleicht der Grund, dass die Komponisten der 1980er Jahre sich der Esoterik, der Spiritualität und Religiosität zuwendeten. Selbstverständlich ist es schwer und ein unsicheres Unterfangen, Werke in diese Schublade zu stecken und es wäre eine falsche Vorgehensweise, wenn wir beispielsweise über Interpretengruppen sprechen wie die 180-as csoport (Gruppe 180) oder Gordiusi Cómó (Gordischer Knoten), die von Tibor Szemző geleitet wurde. Szemző verlässt in seinen Arbeiten, die er zu seinen Filmen anfertigt, immer wieder das autonome Gebiet der Musik und sieht in der Popmusik und im ungarischen Kunstlied und diversen Archivaufnahmen seine Quellen. »Ich schaffe gefundenes Material, ich verwende Fundmaterial von den Musikern, Gefundenes im Sinne eines Super-8-Familienfilms, und dann ordne ich die Musik passend zu diesen Fundstücken. Formal bedeutet dies – sagen wir, ähnlich wie die indische Klassische Musik – eine lineare musikalische Textur, die sich entlang einer rhythmischen Polyphonie organisiert, und wahrhaft fließend, einem Strom ähnlich ist«, sagte er in einem Interview.¹⁰

Seine Arbeiten wurden zum Großteil zu Performances und Filmen angefertigt, unter ihnen befinden sich Stücke für Querflöte und Tape-Echo (»Vízicsoda«, 1982), Material zu Multimedia-Performances, die von Popmusik und vom Dub inspiriert sind (»Private Exits«, 1988–89; »Tractatus«, 1991–95), oder narrative Werke, bei denen sich mit kaum wahrnehmbarer Langsamkeit »Zigeunermusik« und zeitgenössischer Jazz überlagern (z. B. das für die Ars Electronica komponierte »Skullbase fracture«, 1987/1989). All diese Stücke haben eines gemeinsam: Der ungarischen Musiktradition wird ein Platz innerhalb der zeitgenössischen Musik eingeräumt, indem beide oft nicht aufeinander abstimmbare Ästhetiken zusammenstoßen. Zu den musikalischen Quellen Szemzős gehören Werke der dem Minimalismus verbundenen 180-as csoport, die zu Beginn der 1980er Jahre aktiv war und auch neue Komponisten wie sie beispielsweise Béla Faragó propagierte. Der elektronische Musiker und Sitarspieler László Hortobágyi beschäftigte sich bereits zuvor mit Minimal Music und wandte sich dann der World Music zu. In seinem Heimstudio realisiert er ein ungarisches Pendant zum jamaikanischen Dub. Er verschmilzt mit hohem technischen Wissen und Experimentierfreude realen und fiktiven ungarischen Folk (»Hungistani«), World Music, Industrial, Psychedelisches und Klassisches. Über Szemző und Hortobágyi kann gesagt werden, dass sie nicht mehr einfach nur auf musikalischem und technischem Gebiet tätig sind, sondern die gewohnten Bereiche der Kunst und Musik verlassen und aus anderen Kulturen und Bereichen bewusst Motive in ihr Werk übernehmen. Die einstigen Probleme und die kreativen Lösungsvorschläge, die vom ÚZS und dem Elektronikstudio Zenei Stúdió als Beispiele herangezogen wurden, erscheinen nicht mehr als rückständig. Es ist nicht mehr die Rede davon, dass man im Informationsüberfluss, aber ohne technische Mittel die ausländischen Ereignisse zu verfolgen versucht: Stattdessen verwendet man lokale Gegebenheiten als Stil und eröffnet einen wechselseitigen Diskurs zwischen dem Globalen und dem Lokalen.

Die gegenseitige Beeinflussung von internationalen und ungarischen Strömungen, die Erhebung der »couleur locale« zur eigenständigen Strömung, ein »Übersehen« der politischen Lage oder ein »Sich-Ihr-Unterwerfen« - von diesen Fragen wurde die Vorgeschichte geprägt.

2.4. In Richtung Klangkunst:

Installationen, Klangskulpturen, Mixed Media

Die Fortsetzungen der Neoavantgarde gaben der Verknüpfung von künstlerischen Disziplinen in den 1980er Jahren neuen Raum: aus Dichtung entstand Klangdichtung (Endre Székely), »Outsider« machten Filme (Gábor Bódy und die Reihe des Balázs Béla-Studios über filmische Sprache¹¹), später wurden Bildhauer zu Gestaltern von Klangskulpturen (Viktor Lois, István Harasztý), Programmierer zu Medienkünstlern (Tamás Waliczky¹²), und technikaffine Musikgruppen wie z. B. Panta Rhei spielten auf selbst entwickelten Synthesizern¹³. Dieses Zeitalter ist der direkte und unbewusste Prolog der Impulse jener Medienkunst, die in den 1990er Jahren geradezu explodierte, in denen ideologisch dennoch der Widerstand zu spüren ist. Drei Namen sind hervorzuheben.

Die Rolle von László Vidovszky ist von zentraler Bedeutung, wenn wir uns

mit dem Übergang von der Komposition zur Medienkunst befassen. Dieses Gründungsmitglied des ÚZS war beispielhaft offen für Kooperationen im Bereich Filmmusik sowie für Produktionen der Bildenden Kunst, der Tanzkunst, für Projekte im audiovisuellen Bereich und im Zusammenhang mit Literatur und Theater. »[Die] Musik ist ziemlich abgehoben von dem, was wir Leben nennen, aus anderem Blickwinkel kann wiederum nur die Musik repräsentieren, was man Leben nennen kann«, sagt er in einem Interview (Vidovszky-Weber, S. 101), und in diesem Sinne sucht er den Ort und die Aufgaben der Musik in einer Welt, die voller veränderter Erwartungen ist. In der Installation »Hang-szín-tér« (Klang-Farb-Raum, 1980), die er gemeinsam mit Ilona Keserű schuf, lässt er 127 bemalte Pfeifen erklingen, zwischen denen sich die Besucher bewegen können. Sein Werk »Autokonzert« (Autokonzert, 1973)¹⁴ ist Teil einer Installation-Performance, die sich auch musikalisch artikuliert, ein Vorgänger der mechanischen Klangskulpturen sozusagen, bei dem das Publikum das choreographierte Spiel von Instrumenten, die scheinbar von niemandem gespielt werden, sieht und hört. Die Tätigkeit von Vidovszky ist auch in anderen Bereichen exemplarisch. Nachdem er nach Pécs übersiedelte, spielte er ähnlich wie Zoltán Pongrácz eine aktive Rolle dabei, dass an der Universität Pécs 1995 die Ausbildung im Fach Musikinformatik und 2010 die Ausbildung zum Medienkünstler – Elektronische Musik aufgenommen werden konnte, die erste universitäre Ausbildung in diesem Bereich in Ungarn. Andere Ausbildungen gibt es beispielsweise bei der Bildenden Kunst wie das Fach Intermedia an der Universität für Angewandte Kunst Budapest.¹⁵

Im Bereich der kinetischen Skulpturen hat unter anderem István Édeske Haraszty¹⁶ die Praxis der Formung von Klangskulpturen weiterentwickelt. Als Maschinenschlosser fertigte er ursprünglich nach der Arbeitszeit Skulpturen an, die das bürokratische Machtsystem anklagten und elektronisch oder durch Interaktion gesteuert wurden. Seine Arbeiten können nicht als musikalisch betrachtet werden, wenn wir Komposition und Klangerzeugung erwarten. Hier handelt es sich um Apparaturen, die sich in die Umgebung einpassen und deren natürliche Bewegung verstärken oder ausspielen, Apparaturen, die vom Betrachter zum Klingen gebracht werden können. Seit Mitte der 1980er Jahre fertigt Viktor Lois mit dem Bewusstsein eines Instrumentenbauers seine »Skulptur-Instrumente« an. Nach einem mit Ready-Made-Instrumenten improvisierten Konzert »kam die Idee, dass man in eine traditionelle Rockformation selbst gebaute Instrumente einfügen könnte, die besonders klingen und auch künstlerisch gut aussehen.«¹⁷ Sein akustischer Bass, der aus Waschmaschinenteilen zusammengestellt wurde, seine Trommelmaschine und Sirene, die Säulengitarre – diese Instrumente vermitteln auf den ersten Blick die Bastel- und Second-Hand-Ästhetik jener Zeit. Seine Band Tundravoice, die er im Jahr 1993 gründete, ist dafür ein gutes Beispiel.

László Najmányi, ehemals Mitglied der Spions, war ein hervorragender Interpret auf seinen selbstgebauten Instrumenten, aber auch mit dem Theremin. Seine umfangreiche, auch international anerkannte Tätigkeit umfasste neben Einzelkonzerten auch Theaterstücke und Hörspiele, und auf der Website Wordcitizen, die von ihm betrieben wurde, veröffentlichte er zahlreiche Künstlerporträts.¹⁸ An der obigen Vorgeschichte sieht man, wie sich eine neue Strömung ihren

Platz inmitten von Komposition, neoavantgardistischen Klang-Performances und der Bildenden Kunst sucht. Die Tatsache, dass der Höhepunkt dieser Prozesse mit der ungarischen Wende 1989 verbunden war, ist rein zufällig; dennoch hatte in der Folgezeit die politische Befreiung ebenso wie all das alles Vorangegangene Einfluss auf die Befreiung der Kunst vom Joch der Politik.

3. Die Medienkunst vereint und entzweit:

Experimentelle Musik und Klangkunst von 1990 bis 2011

»Als die Technomusik kam, sagte sie nichts, doch sie trägt eine Botschaft. Die Botschaft kann in Sprachen nicht mehr übersetzt werden, dennoch lautet sie ungefähr so: »Pfeift auf die Politik, kommt und tanzt!«, schreibt Dr. Hausztusz (Sándor Bernáthy) in der Zeitschrift Gépszava (Stimme der Menschenmaschine) 1997.¹⁹ Wenn wir über die Geschichte der experimentellen Musik der 1990er Jahre schreiben, können wir weder in Ungarn noch anderswo die Verortung der Prozesse, die durch die Strömungen der Techno-Tanzmusik generiert wurden, außer Acht lassen. Auf den ersten Blick widersprechen das radikale Experimentieren, das Grenzen überschreitet, und die Party-Kultur einander, wenn wir jedoch bedenken, dass im Rahmen der bisherigen Geschichte das Verhältnis zwischen der gemeinschaftsformierenden Kraft der Musik und der Offenheit gegenüber äußeren Impulsen der Kunst geradlinig ist, dann zeigt sich auch, warum der Übergang zwischen den Musikgruppen, die von der Neoavantgarde inspiriert wurden, und den Mitgliedern der neuen Live-Act-Kultur geradlinig ist. Deshalb ist ein wichtiger Roter Faden für uns das Aufeinandertreffen der sich selbst formierenden elektronischen Tanzmusik mit der experimentellen Kunst, die akademischen Wurzeln entsprungen ist, und das kreative Potenzial, das in diesem Aufeinandertreffen steckt.

3.1. Selbstorganisation des Undergrounds

Bruchstelle. Die Wende stellt Ungarn auf ein demokratisches Fundament, 1989 begann ein Experiment, das die Antwort auf die Frage suchte, ob die Ungarn sich »anpassen« würden, ob sie mit ihrer Freiheit »etwas anzufangen« wissen. Die Freiheit ging natürlich mit Verlusten einher: Es verschwand die »schützende Hand« des Staatsapparats (die teilweise auch die »wilden Triebe« unterstützte). Die künstlerischen Initiativen mussten im Interesse ihres Fortbestehens zusammenhalten, sie waren zur Selbstorganisation »gezwungen«. Die Geschichte sorgte für neuen Schwung und es bildeten sich nach und nach neue Zentren in Universitätsstädten und größeren Städten, gelegentlich auch in der Provinz, heraus. Unter den ersten dieser Initiativen befand sich der Klub Tilos az Á, der kurz nach dem Abzug der sowjetischen Truppen, 1990, eröffnet wurde. Er bot eine Plattform für fast jeden bisher erwähnten Interpreten und auch für die Teilnehmer der alternativen und der DJ-Kultur.

Auch das Tilos-Radio, der bekannteste ungarische freie Radiosender, bestritt von hier aus seine ersten »Piratensendungen«. Mit dem Ende von Tilos az Á im Jahr 1995 übernimmt das Tandem Bernáthy és fia (Bernáthy & Sohn) seinen Platz sowie die um sie versammelten Jugendlichen, die sich ab Ende 1994 im Z Művészek Klubja, später im Fáklya Klub, gelegentlich auf dem Sziget Fesztivál, und schließlich bis heute, im SuperSonic Technicum, orga-

nisierten. Die Rolle von Bernáthy & Sohn ist exemplarisch: Der Maler, ehemaliges Gründungsmitglied der Albert Einstein Bizottság, begegnete Anfang der 1990er Jahre in Deutschland das erste Mal der Technokultur. Sein Sohn war Punk-Fan, und beide erkannten das im Techno verborgene Potenzial. Ihr Live-Act ist von freien, stark rhythmus- und sequenzorientierten Improvisationen geprägt. Nachhaltiger als ihre Musik war jedoch die Partykultur, die sie mit initiierten und es begann eine Zusammenarbeit von DJs, Live-Elektronik, VJ-Projekten und Künstlern aus dem Designbereich, was sich auch in Produkten wie der Zeitschrift *Gépszava* äußerte, die drei Nummern erlebte, oder was weiter führte bis hin zur ungarischen Talentsuche des Musikverlags UCMG (Anima Sound System, Yonderboi, Gábor Deutsch, Miraque & Miro usw.).²⁰ Die *Lovebarikád* ist nur ein Beispiel von vielen: Budapest wurde wie andere Städte mit ähnlicher Größe ein fruchtbares Feld der elektronischen Underground-Tanzmusik mit vielen Veranstaltungen wie z. B. Frankhegy, das Cinetrip, Klubs wie dem Kultiplx oder dem Schiff A38; oder es entstanden offene Werkstätten wie das Túzraktér. Die Fundamente für die Techno-House- und Trance-Partykultur legte die Gründung des *Free-Magazins*. Die Artikel und Bücher der Redakteure der Zeitschrift Gábor Pánczél und Ferenc Kömlödi informierten über diesen Bereich (Kömlödi-Pánczél 2001). Es fehlte aber etwas: Während das Publikum der Partykultur befriedigt war, standen auf der produktiven Seite zum Großteil nur noch DJs und VJs, und Organisatoren, Produzenten, Künstler und Interpreten gab es kaum mehr. Gruppen wie z. B. Optimal und andere Underground-Live-Acts wurden immer mehr an den Rand gedrängt, meldeten sich aber später mit selbständigen Veranstaltungen (Hármashatárhegy, Nomadenpartys von Soundsystems) zurück. Gleichzeitig wurde der Begriff »Live Act« ebenfalls in erster Linie ein Synonym der experimentellen sowie der radikalen elektronischen Tanzmusik, was auch immer mehr Kunstschaffende im Bereich Noise und experimenteller Musik einschloss.

3.2. Die Entfaltung der Live-Act-Kultur der experimentellen Musik

»Ich wollte kein Geld mehr für Schallplatten ausgeben, und deshalb begann ich eigene Musik zu machen«, sagte aLPi (András Murányi), Gründer der Gruppe Optimal und der HTML (Hungarian Techno Mailing List). In den kleinsten, aber lautesten Räumlichkeiten erschienen immer mehr Live-Acts als Einzel- oder kollektive Improvisationen, ergänzt um ebenfalls individuell generierte visuelle Konzepte (Viktor Vicsek, Prell). Zur gleichen Zeit starteten in Tata Rianás (Tigrics, Prell, Márton Mezei), in Dunaújváros Terra Rossa, in Pécs Porousher (später *micron* und *cop*), in Szeged die Gruppe Impro. Ihr Industrial-Klang, Noise und Experimentelles, ihr analoger Klang, brachte neue Farben in die elektronische Musik. Ihr kreatives Potenzial wurde dadurch bestätigt, dass die erste größere Veranstaltung, die X-Peripheria, die im Juni 2000 stattfand, für alle der Beginn eines sehr produktiven Jahrzehnts war. Zahlreiche Veranstaltungen mit Experimentalmusik, Klangkunst, und übergreifende Festivals fanden statt (wichtigste Veranstaltungen siehe Liste). Im Hintergrund stand stets das künstlerische, kulturelle und kommunikative Zentrum C3, das 1996 von der Soros-Stiftung gegründet wurde und all jene Einzel- und Gruppeninitiativen im intermediären Bereich förderte, die bis dahin nirgendwo anders Raum gefunden hatten.

Hier organisierte sich auch das ParaRadio²¹, das sich als erstes ungarisches Internetradio hinter X-Periphéria stellte. Doch auch das Neue Medien-Kunstportal Exindex fand hier Platz und noch zahlreiche weitere Webseiten von Einzelkünstlern, gemeinsam mit mehreren Text- und Videoarchiven.

Veranstaltungen zur experimentellen Musik 2000–2011 (Auswahl)

- × 1993–2002 Szünetjel Festival, Budapest
- × 1998–2004 Nagy Fül Festival, Budapest
- × 2000–2003 X-Periphéria, Budapest
- × 2000–2008 (biennial), 2009–2010 Enter Festival, Székesfehérvár
- × 26. – 28.10.2001 Ötödik égtáj, Budapest, Kultiplx
- × 2003, 2005, 2007, 2008, 2010 UH Fest
- × 2004, 2008, 2009 Drótanya, Budapest, Gödör
- × 2004–2009 Making New Waves, Budapest, Trafó
- × 21. – 25.03.2005 Gallery by Night 05, Budapest
- × 2005, 2007, 2010 d'Arts – Festival der digitalen Kunst, Veszprém
- × 19.11.2005 I. autonóm gigazóna, Budapest, Millenáris
- × 23.02.2007 Freq-out, Budapest, Múcsarnokseit
- × 2008 – Relatív(át)hallások – Treffen zeitgenössischer Musik, Budapest
- × 2009–2010 +3dB Festival und Symposium, Budapest

Es begann jener produktive Prozess, der in der Underground Szene bisher gefehlt hatte: Es entstanden Plattenverlage, die in kleinen Auflagen veröffentlichten (Avult, Diaspóra-Dióbél, Ultrahang CD-R Reihe), Internet-Musikverlage (Syrup, Bitlab, Sensei), Print- und Online-Publikationen (Improv, Ultrahang.hu, Kwart.hu, die Textsammlung v. Batta 2009), Online-Radios (ParaRadio, Tilos, Periszkóp) und die Suche nach neuen Künstlern und deren Integration in die Gemeinschaft (Aufrufe von Ultrahang »Mi a zene?« [Was ist Musik?], Enter Festivals).²²

Heute kann gesagt werden, dass die Kultur der Experimentalmusik entgegen aller Anstrengungen (oder gerade als Folge davon) langsam versandete: Die größeren Festivals verschwanden oder orientierten sich in Richtung allgemeinerer Musikthematik. Andere Veranstaltungen sind mit schrumpfendem Interesse oder abnehmendem kreativem Angebot konfrontiert.

Wie ist das möglich? In den umliegenden Ländern verschmolzen diese Programme im Laufe der Jahre stufenweise mit den Events der Medienkunst (z. B. Transmediale und Club Transmediale in Berlin, Simultan in Timișoara/Rumänien, Multiplace in Tschechien und der Slowakei). Auch die Örtlichkeiten, wo Veranstaltungen stattfanden, veränderten sich dementsprechend. Diese Veränderung blieb in Ungarn aus bzw. es zeigten sich nur sehr blasse Anzeichen. Die Ultrahang Festivals wurden zu einer thematischen Programmreihe, die um Workshops ergänzt wurde und dadurch überlebte sie. Drótanya steht für das Konzept, Experimentalmusik mit zeitgenössischem Tanz zu verbinden. Die Organisatoren der Drótanya veranstalten zwischendurch auch regelmäßig Programme unter dem Namen Havizaj (Monatslärm).

All der Aufschwung, der den Zeitraum zwischen 2000 und 2005 charakterisierte, sucht heute nach neuen Formen.

3.3. Die Umwege der experimentellen Musik, der Klangkunst und der Medienkunst

Vieles steht zur Debatte: Ist die künstlerische und innovative Seite der Experimentalmusik denn imstande, so stark zu werden, dass sie die Richtungen und Disziplinen definiert? Dies scheint derzeit nicht so. Die Klangkunst ist gegenwärtig ein sich entfaltender, aber eher im Hintergrund bleibender Ansatz, der von bildenden Künstlern am Leben gehalten wird, die sich den Klängen verbunden fühlen, wie z. B. von Gyula Várani und von der in Deutschland lebenden Hajnal Németh. Ihre Arbeiten bewahren über die gesellschaftliche Sensibilität der Klangkunst und sind deshalb offen für die Verschmelzung mit anderen musikalischen Randkulturen. Hoffnungsvoll sind auch die Ausstellungen der Pécs-Gruppe Alapzaj 1996–1999, ebenso die Klanginstallationen und Klangkunstwerke, die 2005 im Rahmen des Budapester Programms Gallery by Night gezeigt wurden, was beweist, dass es sehr wohl ein Verlangen nach der auditiven Ausweitung und Feinabstimmung der Medienkunst gibt. Seit 2009 wird von der Gruppe Besorolás Alatt in Budapest ein Festival ausschließlich für Klangkunst organisiert. Die Frage ist, ob der Ball, den die Bildende Kunst ins Spiel warf, von irgendjemandem im Bereich der experimentellen Musik aufgefangen wird? Finden wir eine Öffnung der Komposition, des Instrumentariums, des künstlerischen Ansatzes? Von Seiten der älteren Generation der experimentellen Musik gibt es eindeutig Unterstützung. Zsolt Sörös (Ahad), der Motor mehrerer ungarischer und internationaler Experimentalmusikprojekte und Autor und Übersetzer wichtiger theoretischer Texte, bewegt sich zwischen zahlreichen Schnittstellen. Gábor Tóth (tgnose) ist im Bereich Performance und Bildende Kunst tätig, Pál Tóth (én) im Bereich der DJ-Technologie und der Appropriation Art, Attila Dóra, der Katalysator für zahlreiche Tanztheater- und andere Kunstprojekte, ist ein sich ständig wandelnder Saxofonist und Tamás Kopasz (Fineartsmusic) ist im audiovisuellen Bereich tätig. In den Bereichen der Medienkunst (Interaktion, Netzwerkprojekte, Radio-kunst, Sonifikation oder Hardware-Hacking) sind, wie wir zeigen werden, zum großen Teil Künstler der jüngeren Generationen aktiv.

a. Interaktion

Interaktion in der Kunst ist, was den Prozess der Kommunikation betrifft, auf mehreren Ebenen möglich. Einerseits kann beispielsweise im traditionellen Sinne von einem Dialog zwischen dem Interpreten und dem Instrument gesprochen werden, d. h. von der Entwicklung und Anwendung von Interfaces, von Kontrollinstrumenten, Gestensteuerung und anderen Sensoren (Human-Computer Interaction, HCI). Andererseits kann es sich um die Entwicklung einer Interaktion zwischen dem Publikum und dem Interpreten oder dem Instrument handeln. Drittens sind auch Werke in Form einer Installation möglich, welche mit der Dynamisierung des Interpreten eine Interaktion zwischen dem Rezipienten und dem Klang erzeugenden System verwirklicht. Was die Nutzung der Möglichkeiten betrifft, spiegelt diese Aufzählung auch die Reihenfolge der Beliebtheit in Ungarn wieder: Wir treffen auf sie am häufigsten in Form von Interfaces, am seltensten in der Form von Installationen. Dies deutet darauf hin, dass die einseitige Interpretations- und frontale Aufführungspraxis auch weiterhin sehr verbreitet ist, während

die Öffnung des Schaffensprozesses, die Miteinbeziehung des Publikums, nicht üblich ist. Ein Grund dafür ist, dass, während fast alle Experimentalmusiker den Bau von Interfaces gut beherrschen (Eigenbau-Midi-Kontroller, optische Steuerung usw.), für den Bau einer Installation ein anderer künstlerischer Ansatz vonnöten ist.

Ein Übergang zwischen den Bereichen wurde durch Kunstprojekte (u. a. Programme der Budapester Gallery by Night 2005 und des Festivals d'Arts für digitale Kunst seit 2007 in Veszprém) und Projektinitiativen (z. B. Nemzeti Kulturális Alap – Ungarischer Nationaler Kulturfonds, Ausschreibung 2005 zur Schaffung von Medienkunstwerken) geschaffen.

Die Möglichkeiten, die Grenzen zwischen den Disziplinen zu überschreiten, werden wohl am gründlichsten von der Gruppe binaura.net (Bence Samu, Ágoston Nagy) ausgeschöpft. Ihre Arbeiten reichen von Multimediaperformances über optisch gesteuerte Installationen (»Strings« – bewegungsgesteuerte Installation, 2007) bis zu kollektiven kreativen Interfaces (»graFIT«, 2007). Der Höhepunkt waren Projekte, die im Rahmen des medientechnologischen Labors Kitchen Budapest verwirklicht wurden. Kitchen Budapest ist ein Forschungslabor, das 2007 gegründet wurde und dessen Ziel es ist, eine Möglichkeit für kreatives und innovatives Arbeiten zu schaffen, den Ergebnissen Öffentlichkeit zu verschaffen und die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Informatikern zu fördern. Dementsprechend ist das Labor auch offen für die Ausführung und Implementierung von Klangprojekten, beispielsweise von Arbeiten von László Kiss und Réka Harsányi. Kitchen Budapest lud 2008 Kim Cascone nach Ungarn ein, einen in Ungarn recht bekannten Vertreter der Glitch-Ästhetik, um an einem öffentlichen Ort eine Klanginstallation zu realisieren. Der Workshop für Medienkünstler und elektronische Musik, der in Pécs geschaffen wurde, und die Studierenden des Instituts für Medien- und Angewandte Kunst schaffen ebenfalls regelmäßig ortsspezifische Installationen, z. B. den »Musizierenden Zebra-streifen« (2008), der mit einer Überwachungskamera verbunden ist, den »Orwell-Platz«, der ein Modell von einem Beobachtungsnetz nachzeichnet (2009) oder ein Interface, gebaut aus einem alten Radio, »Mamis Radio« (2010). Durch die Integration dieser Projekte in den Unterricht hoffen wir, dass die Durchlässigkeit zwischen den Kunstgattungen immer leichter möglich sein wird.

b. Sonische Extreme

Eine spezielle Art der Installationen und der experimentellen Musik-Performances ist auch die Überschreitung akustischer Grenzen: unhörbar hohe oder subsonische Frequenzen, sowie die Verwendung von Klängen mit unhörbar geringer Lautstärke. Die ungarischen Klangkünstler zeigten Interesse für diese Tendenzen und folgten damit den internationalen, insbesondere japanischen Strömungen.²³ Anstatt zu imitieren und diese Strömungen zu kopieren, werden jedoch die Kunstwerke ins lokale Milieu eingebettet. Auch in diesem Fall ist zu bemerken, dass Kunstwerke geschaffen werden, die das oben umrissene ungarische Realitätsbild reflektieren. Als Beispiel sei hier eine Arbeit von Tamás Szakál, einem Medienkünstler, der in Leipzig studierte und einer der Gründer des Nextlab ist, erwähnt: »Shift in control« (Dinamó Galéria, Budapest, 2005). Sie spielt auf das Gefühl des »Ausgelie-

fertseins« an, das entstehen könnte, wenn beispielsweise die Amerikaner die GPS-Daten stören würden. »Bei Terroranschlägen bzw. auch während des Irak-Krieges wurden die GPS-Signale um mehrere hundert Meter ungenauer, obwohl die Verzerrung laut offizieller Quellen im Jahr 2000 ausgeschaltet wurde. Die falschen Positionsdaten eines Empfangsgeräts auf dem Dach modulieren die Klänge und die Lichter der Installation – die Messdaten sind in diesem Augenblick ungenau. Die Klänge und Lichter der Installation werden von den Signalen des GPS-Empfängers, der am Gebäude angebracht ist, generiert. Je größer der Unterschied zwischen den aktuell gemessenen und wirklichen geographischen Positionen ist, desto größer ist der Schalldruck, der im Raum herrscht«, schreibt er.²⁴ Das Ergebnis ist ein Klangphänomen, das zwar kaum hörbar ist, jedoch über längere Zeit gehört, unerträglich wird. Auf der anderen Seite der »Nicht-Wahrnehmbarkeit« gibt es Werke, die für unsere Sinne ohne Hilfsmittel nicht wahrgenommen werden können. Für den Großteil der Publikationen des heute nicht mehr aktiven Avult-Labels, das von R. R. Habarc geführt wurde, war dies charakteristisch. Ein Beispiel dafür ist ein Mini-CD-Sampler, der unter dem Namen »Komprimátum« in limitierter Auflage erschien. Die Illustrationen auf dem Medium sind so klein, dass man sie nur mit dem Mikroskop sieht und die Entnahme der CD und das Zurücklegen in die Hülle nimmt viel mehr Zeit in Anspruch, als sich all die Aufnahmen, die sehr kurz sind, anzuhören.

c. Sonifikation

Die Sonifikation ist ebenfalls eine sehr verbreitete Kompositions- und Klangsynthese-Technik der elektronischen Musik. Die genaue Bedeutung in diesem Fall: »die Umformung von Daten-Verbindungen in akustisch wahrnehmbare Verbindungen«²⁵, d. h. nicht klingende Signale (visuelle Informationen, Datenmengen, zeitliche Signale) werden zu einem Klangereignis umgeformt und Tonhöhen, Lautstärke und andere Klangparameter werden entsprechend verändert. Die Sonifikation hat nicht viel mit Synthese oder Multimedia-Konzepten zu tun; sie steht der akusmatischen Musik, die die Klangquelle verbirgt und so die unbeeinflusste Rezeption sicherstellen will, näher. Von den verschiedenen Typen ist die ereignisbasierte und Parameterabbildende Sonifikation am bekanntesten. Neben diesen Varianten gibt es auch die Methode der Audifikation, was eine direkte klangliche Umsetzung der – meist visuellen – Informationen bedeutet. In Ungarn trugen diese Konzepte im künstlerischen Bereich reiche Früchte. Im Rahmen des Making New Waves Festivals werden seit Jahren Sonifikations-Workshops organisiert, bei denen die Teilnehmer zu filmischem Rohmaterial mit verschiedener Software (Coagula, Metasynth, MaxMSP/Jitter) und Technik, eine Tonspur anfertigen. In den letzten Jahren schloss sich auch der visuelle Künstler Zsolt Gyenes an, der in den gemeinsamen Arbeiten mit Andrea Szigetvári Bild-Ton-Übergänge mithilfe von CT-Daten schafft. Auch die »Submap«, die von Kitchen Budapest angefertigt wurde, ist ähnlich. Sie manipuliert die Landkarte Ungarns mithilfe der Sonifikation, bei der Parameter abgebildet werden, die aus den Regionalnachrichten der Zeit zwischen 1998 und 2010 gewonnen werden.

d. Zusammenarbeit im Netzwerk

Für Radiosender ist die Nutzung von Netzwerken und des Internets selbstverständlich. Viele ungarische Medienkünstler betrachteten jedoch bisher das Internet noch nicht als nutzbares Medium. Daher gibt es keine herausragenden Onlineprojekte, wie beispielsweise die niederländisch-deutsche Soundscape-Sharing-Plattform Soundtransit oder das Saynow-Portal. Das Interesse für die Nutzung des Netzwerks für musikalische Aufführungen nimmt zu. In der internetlosen Zeit hatte es Telefonnetzwerk-Konzerte gegeben, deren mediale Geschichte in Ungarn mit József Chudys Opernübertragung von 1796 begann.²⁶ Die Besonderheit dieser Musikgattung ist, dass die Netzwerkkunst nur was die Teilnehmer betrifft lokal, in allen anderen Beziehungen jedoch ortsunabhängig ist. Man braucht zu Kunstprojekten dieser Art nicht mehr als eine Internetverbindung, die stabil und schnell genug ist. Im Sinne dieses Konzepts wurde von Andrea Szigetvári gemeinsam mit deutschen, britischen und serbischen Kollegen das Internet-Musikensemble European Bridges Ensemble (EBE) gegründet. Die technischen Grundlagen für das Zusammenspiel werden vom ungarischstämmigen Georg Hajdu unter dem Namen Quintet.net entwickelt. Die Arbeit dieses Ensembles führte zu vielen technischen und ästhetischen Diskussionen, die im Rahmen eines Projekts, das von der Europäischen Union finanziert wurde, auf der Music in the Global Village-Konferenz sowie auf den 2007 bis 2010 veranstalteten Making New Waves Festivals in Budapest und Pécs geführt wurden. Das Quintet.net ist ein Internet-Ensemble, dessen Konzerte in völliger oder teilweiser Abwesenheit der Mitglieder stattfinden, d. h. die Musiker des Ensembles sind über Internet miteinander verbunden und machen über die Internetverbindung gemeinsam Musik. Ein ähnliches Ensemble, das aber keine ungarischen Mitglieder hat, ist das sechsköpfige Berliner Laptoporchester. Das Laptoporchester verbindet viel mit Ungarn, da der Orchesterleiter Marek Brandt zwischen 2008 und 2010 regelmäßig Konzerte organisierte, auf denen auch Kompositionen von ungarischen Komponisten wie beispielsweise Kristóf Weber aufgeführt wurden. Außerdem wurde unter der Mitarbeit des Laptoporchesters und unter Einbeziehung lokaler Mitwirkender auch das Pécs Headphone-Festival 2008 und 2010 organisiert, was uns wieder zur Netzwerkkommunikation zurückführt: Die Mitwirkenden waren vor Ort oder weit weg, der Produktion konnte über Kopfhörer gehört werden. Der Beitrag unserer eigenen Künstlergruppe zur Verbreitung der Internetkonzerte war ein Fernkonzert, das wir im Jahr 2010 zwischen Deutschland und Ungarn verwirklichten: Das Projekt Upgrade 3.0 für modernen Tanz und zeitgenössische Musik, bei dem auch eine Video- und Audio-Brücke zwischen Pécs und Dortmund installiert wurde. Auch ortsferne Tänzer nahmen an diesem Projekt teil. Die Fortsetzung all dessen blieb aus, nachdem man die Erfahrung machte, dass die Organisation eines Fernkonzertes fast genau so viel Energie verschlingt und Kosten verursacht wie die Einladung eines Gastkünstlers. Manchmal gibt die Teilnahme aus der Distanz dem Event einen besonderen Touch, einen außerordentlichen Inhalt, oder man kann ein Musikstück auf die »Unschärfen« des Internets, auf die Suche nach dem Klang zuspitzen. Das Instrumentarium ist aber tatsächlich beschränkt und die Lösung bedarf langen Wartens, wenn auch vielleicht nicht so lange wie Edgard Varèse auf die elektronische Klangsynthese wartete.

e. Radiokunst

Neben den Performances der experimentellen Musik können Hörspiele und Montagen, die für wirkliche oder fiktive Radiosender aufgenommen wurden, auf die längste Tradition zurückblicken. Das Artpool-Archiv bearbeitet und veröffentlicht kontinuierlich die »Kassetten-Radiosendungen« (Tonmaterial, das über mobile Piratensender gesendet wurde), Pseudoreklame und ähnliches von Miklós Erdély, György Galántai, Attila Grandpierre, László Lugo Lugosi, Gyula Pauer aus den 1980er Jahren.²⁷ Das Radio als einseitiges Kommunikationsmedium inspiriert die Künstler, von ihrer Redefreiheit Gebrauch zu machen oder sie zu »missbrauchen«. Gleichzeitig üben sie Kritik an Massenmedien, die das Alltagsleben auf ähnliche Art und Weise manipulieren. Das ungarische Mediengesetz, das Mitte der 1990er Jahre, diesmal schon auf demokratischem Wege verabschiedet worden war, ermöglichte die wirkliche Redefreiheit für die sogenannten Nonprofit-Radios (freie Radios), später auch für kleine Gemeinschaftsradios (die nur 1 km weit, symbolisch sozusagen, senden durften). So verklang die »Revolution des Äthers« langsam und die Dynamik verlegte sich auf die Mobilisierung der Hörerschaft durch die Radiostationen. »Sie hörten kein Programm, sondern einen Prozess«, sagt DJ Palotai, einer der Gründer des Tilos Rádió.²⁸ Das Tilos Rádió und das ParaRádió sind bei diesem Prozess Pioniere gewesen: mit ihren ortsspezifischen Hörspielen, ihren Softwareentwicklungen²⁹, mit dem offenen Mikrofon³⁰ und Sendungen mit radikalen Blickwinkeln (z. B. No Wave). Bei beiden Radiostationen gab es experimentelle Musiksendungen und Veranstaltungen. Diese freien Radiosender zeigten den »großen« Sendern die neuen (zumindest in Ungarn neuen) Möglichkeiten auf. Im Anschluss erschien erst langsam, 2003, die erste Blüte dessen in einem der öffentlich-rechtlichen Radiosender, im Petöfi-Radio, in Form der Hörspielsendung Mixmag, die von Tamás Turay gestaltet wurde. In dieser Programmreihe hatte fast jeder heimische Künstler die Möglichkeit erhalten, eines seiner Hörspiele vorzustellen. Unterdessen erschienen jedoch auch schon die kleinen Gemeinschaftsradios und Internetradios, von denen sich beispielsweise das Pécsér Periszkóp Rádió seit 2006 besonders mit Underground Musik und mit zahlreichen Aktionen der Radiokunst beschäftigt³¹, außerdem das Budapester Fiksz-Radio mit einigen Sendungen, Fúzió, das Rádió Mi in Szeged und das siebenbürgische Radio Erdély FM. Die Radiokunst und das freie Radiomachen waren fortan gleichbedeutend mit den Selbstorganisationstendenzen des Undergrounds und gelten seit dem neuen, konservativen Mediengesetz von 2010 als Vertreter des liberalen Widerstands.

f. Politische Reflexionen

»Der Zeiger hat sich einmal rundherum gedreht«, sagt Kornél Gáspár, der Gründer der Band Új Látásmód Fúzió, und wirklich, der Kreis scheint sich langsam zu schließen: Von der Kunst, die sich schon vom politischen Einfluss wegbewegt hatte, sind wir wieder genau dorthin gekommen. Die elektronische Musik ist Gesellschafts- und Kulturkritik, ihre mobilisierende Kraft wurde jedoch nicht ausgeschöpft. Die unabhängige zeitgenössische Musik sucht im System nach der Anarchie, da die experimentelle Musik »die Gültigkeit der Werke und Tätigkeiten, die vom kapitalistischen Ethos

erlaubt und als Kunst kategorisiert werden«, zu untergraben versucht.³² Ich denke jedoch, dass die experimentelle Musik nicht das Sprachrohr der Anarchie ist: In der sich entfaltenden Unordnung fällt gerade sie mit ihrem deterministischen Charakter auf und stellt ein Gegengewicht zur Außenwelt dar. In diesem Prozess spielt die groteske Gegenüberstellung (neben den hypersubjektiven Texten von Új Látásmód Fúzió, siehe die Performances von Terra Rossa), der neoprimitiven oder schein-elitären Stil (die Gruppe Tudósok und die Arbeiten von Dr. Máriás) eine ebenso wichtige Rolle wie die direkte politische Themenwahl (z. B. der Remix-Wettbewerb zum Beschluss des Mediengesetzes³³ und weitere politische Performanceaktionen danach). Die politischen Reflexionen der künstlerischen Welt verweisen darauf, dass die freie Kunst in der Gesellschaft ihre Freiheit verloren zu haben scheint und allein dasteht, wenn sie nicht ihre Kraft zur Schaffung von Gemeinschaften nutzt.

4. Schlusswort – Die Klangkunst sucht ihre Künstler

Meinen Bericht möchte ich mit einer persönlichen Meinung beschließen. Als die elektronische Musik Mitte der 1990er Jahre in allen Ausprägungen gleichzeitig im öffentlichen Bewusstsein auftauchte, war allen Beteiligten klar, dass sie sich in Richtung einer gegenseitigen Verstärkung von Vielfältigkeit entwickeln wird. Verschiedene Künstlergruppen entstanden in der Hoffnung, dass sie Wurzeln schlagen würden, diese dann austreiben, üppig wachsen und eine reiche Ernte bringen werden. Wir vertrauten darauf, dass wir auf demokratische Weise die musikalischen Prozesse und die Schauplätze der Rezeption umgestalten, das bisher passive Publikum mobilisieren und mit befreiter Kreativität dem autoritätsfreien Diskurs Platz schaffen werden. Diese Periode konnte nur im »unglaublichen Augenblick der Freiheit«³⁴, in den Jahren nach der »Wende« kommen. Heute sehen wir, dass sich nur ein Teil dieser »utopischen« Visionen bewahrheiten konnte. Die Pflanzen hätte man nicht nur an den Wurzeln, sondern auch an den Blättern und an den Blüten gießen müssen. Die experimentelle Musik thront daher auch weiterhin in ihrem Elfenbeinturm, die Partykultur liegt in Schutt und Asche, die Kunstgeschichte und – was aus unserem Blickwinkel von besonderer Bedeutung ist – die Medienkunst ist, ohne ein Wort zu sagen, weitergezogen.

Danksagung

Mein Standpunkt, von dem ich das alles sehe, ist Pécs – ich hoffe, dass ich meinen Überblick über die wichtigsten Ereignisse auch von hier plastisch gestalten konnte. Ich möchte mich bei allen erwähnten Personen für ihre Hilfe bedanken, besonders bei László Vidovszky, der mir im Zusammenhang mit all jenen Bereichen behilflich war, die ich persönlich, wegen meines Alters, nicht kennen konnte. Diese Arbeit widme ich allen Studenten des Faches Elektronische Musik – Medienkunst der Universität Pécs und all den jungen Menschen, die dereinst Künstler einer vielleicht in Ungarn noch nicht existierenden Kunstform sein werden.

Übersetzung: *Clemens Prinz*

Literatur

- × Barnabás Batta (Hrsg.), »Médium, Hang, Esztétika – Zeneiség a mediális technológiák korában«, Univ Kiadó, Szeged 2009.
- × András Éry-Kovács, »Fiatal radikálisok – Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttese Új Zenei Stúdiójának tagjaival«, in: »Zenekultúránkról«, István Balázs (Hrsg.), Kossuth, Budapest 1982, S. 391–403. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/fiatal_radikaliskok.doc [08/2012].
- × Márta Grabócz, »Zene és narrativitás – Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről«, Jelenkor, Pécs 2003.
- × József Havasréti / Zsolt K. Horváth, »Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon«, Artpool – Kijárat – PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Budapest/Pécs 2003.
- × Ferenc Kömlödi / Gábor Pánczél, »Mennye Kapui – Az elektronikus zene évtizede«, 2001. <http://www.recreation.hu/mennye-kapui.html> [08/2012].
- × Zoltán Pongrácz, »Az elektronikus zene«, Zeneműkiadó, Budapest 1980.
- × László Sály, »Creative music activities«, Jelenkor, Pécs 1999.
- × László Vidovszky / Kristóf Weber, »Beszélgetések a zenéről«, Jelenkor, Pécs 1997.

- 1 Diese Formulierung wurde der Analyse von Márta Grabócz entlehnt, Márta Grabócz, »Zene és narrativitás – Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről«, Jelenkor, Pécs 2003, S. 194.
- 2 Siehe Textbeitrag zur Schallplatte: Zoltan Jeney, SLPX 12059, Hungaroton, 1979.
- 3 András Éry-Kovács, »Fiatal radikálisok – Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttese Új Zenei Stúdiójának tagjaival«, in: »Zenekultúránkról«, Balázs István (Hrsg.), Kossuth, Budapest 1982, S. 391–403. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/fiatal_radikaliskok.doc [08/2012].
- 4 Vgl: http://www.hzo.hu/vzp/index.php?mit=82&hir_id=3073&kezd=0 [08/2012], <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=608> [08/2012].
- 5 Vgl. Maróthy János, »A beat ürügyén a művelődésről« (1969), In: Zenekultúránkról, Kossuth, Budapest 1982, S. 101–108. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/marothy_beat.htm [08/2012].
- 6 Ein umfassendes Bild der Gruppe Spions gibt die mehrteilige Artikelreihe von László Najmányi in der Zeitschrift Balkon ab 2010/1.
- 7 Gavra Gábor, »A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján«, in: József Havasréti / K. Horváth Zsolt (Hg.), »Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon«, Artpool – Kijárat – PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Budapest-Pécs 2003, S. 39–54, 53.
- 8 Dieser Themenbereich wird bei Havasréti / K. Horváth 2003 aus vielfältiger Perspektive behandelt.
- 9 Obwohl sie hierher gehören würde, können wir uns aus Gründen des Umfangs dieses Aufsatzes mit der Performance-Tätigkeit der neoavantgardistischen bildenden Künstler (Miklós Erdélyi, Tamás Szentjóby, György Jovánovics, György Galántai usw.) nicht beschäftigen, doch glücklicherweise erhält ihre Arbeit eine viel größere Öffentlichkeit als jene der folgenden Künstler, deshalb kann man sich anhand ihres Namens leicht orientieren. Über die damit im Zusammenhang stehenden Klangarbeiten berichte ich später bei der Erläuterung der Radiokunst.

- 10 »Átítatom magam velük« – J. A. Tillmann spricht mit Tibor Szemző, in: Jelenkor, 2004 (47), Nr. 3, S. 314–318, <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=507> [08/2012].
- 11 Mit der Reihe sind Kurzfilme gemeint, die 1975–85 von Künstlern gemacht wurden, die vorher im Bereich Regie nicht tätig gewesen sind (Dóra Maurer, Zoltán Jeney, Tibor Hajas).
- 12 Das Werk von Waliczky wird detailliert behandelt von Mark B. N. Hansen, »New Philosophy for New Media«, MIT Press, Cambridge 2004.
- 13 <http://www.sdss.jhu.edu/~szalay/music/pantarhei.html> [08/2012].
- 14 <http://www.youtube.com/watch?v=E8BNqRXDTnw> [08/2012]. Es muss jedoch angemerkt werden, dass der Komponist selbst nicht empfiehlt das Stück über eine Videoaufnahme zu rezipieren, vgl. László Vidovszky – Kristóf Weber, »Beszélgetések a zenéről«, Jelenkor, Pécs 1997, S. 21.
- 15 Über erstere ist unter <http://art.pte.hu/211orchestra/> [08/2012], über letztere unter <http://www.intermedia.c3.hu/> [08/2012] genaueres zu erfahren.
- 16 <http://edeske.hu/> [08/2012]. Von der Kinetischen Bildhauerei und insbesondere von der Arbeit der Gruppe INDIGO unter der Leitung von Miklós Erdély gibt ein umfassendes Bild: Mozgás ,08, Faur Zsófi – Ráday Galéria, Ráday Galéria és Kiadó Kft., Budapest 2008.
- 17 <http://www.viktorlois.com/> [08/2012].
- 18 <http://www.freewebs.com/wordcizen/> [08/2012].
- 19 <http://www.c3.hu/othercontent/lovebarikad/gepszava/gsz3.html> [08/2012].
- 20 Damit die Ausführungen nicht völlig ausfallen, wird auf diese, hauptsächlich in die Kategorie Downtempo einzureihenden Künstler und auch auf die Sampler »Future Sound of Budapest«, herausgegeben von Juice Records, bzw. die Veröffentlichungen von Chi Recordings nicht eingegangen. Dieser Bereich wurde in ungarischer Sprache in der Form von Gesprächen im 10. und 11. Teil des Buches von Kömlödi-Pánczél aus dem Jahr 2001 zusammengefasst; Ferenc Kömlödi / Pánczél Gábor, »Mennyek Kapui – Az elektronikus zene évtizede«, 2001, Online hier zu finden: <http://www.recreation.hu/mennyek-kapui.html> [08/2012].
- 21 Das Pararadio wurde 2007 eingestellt. Die Webseite existiert jedoch noch: <http://www.pararadio.hu/> [08/2012].
- 22 Eine Aufzählung dieser Künstler gibt es unter: <http://periskopradio.hu/periwiki/index.php?title=DiY> [08/2012].
- 23 Zu »stommen« Konzerten siehe Lorraine Plourde, »Disciplined Listening in Tokyo: Onkyō and Non-Intentional Sounds«, in: Ethnomusicology (52/2), 2008, S. 270–295. David Novak, »Playing Off Site: The Untranslation of Onkyō«, in: Asian Music: Winter/Frühjahr 2010, S. 36–59. (<http://www.music.ucsb.edu/PDF/NovakOnkyoAM41%201.pdf> [08/2012]).
- 24 <http://www.muveszvilag.hu/kepzuvezet/esemenyek/419> [08/2012].
- 25 Gregory Kramer et al., »Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda«, 1997, <http://www.icad.org/websiteV2.0/References/nsf.html> [08/2012].
- 26 Genauere Informationen bei Siegfried Zielinski, »Deep Time of the Media – Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means«, übersetzt von Gloria Custance, The MIT Press, Cambridge 2006, S. 184–186.
- 27 Das Dokumentenarchiv, das ständig erweitert wird, ist hier zu finden: <http://artpool.hu/sound/archive.html> [08/2012].
- 28 Kömlödi / Pánczél 2001, S. 674.
- 29 Die Computeranwendungen des Tilos Rádió wurden vom Softwarekünstler Ákos Maróy erstellt, Genaueres: <http://akos.maroy.hu/> [08/2012].
- 30 Vgl. DJ Palotai, in: Kömlödi / Pánczél 2001, S. 675.
- 31 <http://periskopradio.hu/> [08/2012], Vorläufer waren die in Pécs einander ablösenden Radios Szubjektív, Ex-szubjektív, Publikum bzw. GFM Rádió. Zu unseren Eigenentwicklungen gehören besonders die Quellensammlung Makramé MaxMSP/Jitter, <http://makrame.periskopradio.hu/> [08/2012].
- 32 Zsolt Sörös, »Hang és anarchia – Gondolatok a független kortárs zene helyzetéről«, 2003, <http://www.ultrahang.hu/cikk.php?t=c&id=29> [08/2012].
- 33 http://total.periskopradio.hu/fulek_zarva/?lang=en [08/2012].
- 34 Vgl. http://hirszerzo.hu/publicisztika/20110203_egyiptom_hogyan_tovabb [08/2012].

Freedom is Mere Illusion – Experimental Music and Media Arts in Hungary

Balázs Kovács

➤ I. Introduction

We begin with 1970s Hungary. The high point of Communism saw an intensification of all external influences in art to which the younger generations of artists resonated, and this provided the basis for currents and experiments in the work of later generations. Officially this period in music is known as “post-serialism”; still, given the region’s isolation, the influence of John Cage and minimalism blended with serialism itself, the highly disciplined dodecaphonic explorations of the previous era. The historical anachronism of this encounter in Hungary meant that the common traits of these two currents were intensified. Of these traits, we shall focus in this study on the apparent freedom enjoyed by the performer.¹ Performers of compositions that appear random, while in fact being strictly organized, have a certain room to maneuver, yet nonetheless cannot step out of the framework of a piece to assert their independence (or “set their lute aside” as the Hungarian poet János Arany would put it). Such limitations are particularly illustrative of the period. In this study I would like to illustrate how this situation has changed over subsequent decades: today one may step outside of a work, given the autonomous status of experimental music now. Still, such a break-out is inhibited by a societal environment that offers only the illusion of freedom, and hence injects a distorted image of reality into creative work as well. The performer’s apparent freedom is interconnected, thread by thread, with the audience’s own illusory freedom.

Admittedly this may be too dark a characterization of the present day. Still, such pessimism is not unfounded if we look around ourselves in Hungary. Public life in this country today is not committed to the broad spectrum, nor does it believe in tentative experimentation, in the subcultures of selected social strata, or in “maybes” at all. We are familiar with freedom from the history books, and may if we wish believe that nothing has changed. But clearly, the subject of this study – the culture that developed together with electronic music – never played by the rules of power; rather this was the protected realm of high culture whose traits were critical opposition and irony, distortions, ad hoc groups, and all the impulses of the international and democratic spirit that every young generation nurtures and wishes to express. Hence the reality around us tends in creative spheres to call up inverse

relationships rather than analogous ones. This actually offers fresh hope, even if any celebration of well-laid aesthetic foundations has long been canceled. By contrast, in the brief survey that follows, our motivation is not bitterness but the wish to explore the avenues for problem solving. The problems involved have created a rift between the academic and independent spheres throughout this period; each sphere created its own high and popular cultures. Furthermore, it is still the case that we speak of dance music as merely dance music, and experimental music as an exclusively academic phenomenon. As long as this remains the case, all other artistic realms – and with them the artistic integration of electronic music – will continue to drift apart.

2. Private Exits: Pioneers and Partisans of Electronic Music

The players in our historical survey are the partisans of electronic and experimental music: independent figures who offered up their own creative work (and sometimes even sacrificed their private lives) for the “common cause”. Without them, so many recordings, concerts, and performers that continue to inspire would never have surfaced, and no one would have served as a go-between bridging first the political Iron Curtain, then the cultural and moral one that has stood since the 1990s.

2.1 New Music, Experimental Music, and Electroacoustic Music: An Elitist Defense of the 1970s

The years of “Goulash Communism” in Hungary polarized artistic efforts. Some currents were banned while others received state support. The demarcation line was determined not just by the societal role of the works involved, but also quite the contrary: it sometimes even skirted the borders of art that was internationally significant but uninteresting to society at large. This made it possible for Western currents in contemporary music (Serialism, Post-serialism, Minimalism, *musique concrète*, sound synthesis, etc.) to take root in Hungary. Through successful international performances and recordings, one could reasonably expect a rise in Hungary’s level of recognition in the field – particularly considering the prestige of composers who had emigrated previously: Bartók, György Kurtág, György Ligeti, Péter Eötvös, and Paul Arma. Particularly important for the new generation of musicians was the New Music Studio (NMS): “What is the common thread uniting the work of the generation of the past twelve years (Barnabás Dukay, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sárosi, and László Vidovszky)? [...] What is the theoretical underpinning that incorporates the uniqueness of their inventions and local color to lend currency to their work and thereby ensure the international value of their path?”²

The phrasing of András Wilhelm’s questions imply their own answers. In retrospect we can see that he was correct: two decades of the Studio’s output well represent the musical history and New-Music culture of the age, while simultaneously providing a window into the special relationship between politics and art: it functioned under the political aegis of the Communist Youth Central Musical Ensemble, and its members were university students of performance or composition. Hence they received larger press, and the opportunity for regular concert performance. The works they created were printed by the national publishing house Zeneműkiadó, and their perfor-

mances came out on the Hungaroton label. Still, their prestige was not as great as their name recognition. This background gave them a particular sense of freedom, allowing them (beyond undertaking new experimental works) to have both their own works and music by foreign composers in their repertoire; they were often the first to perform the latter in Hungary. They had freedom to develop an aesthetic palette, which was palpable in the works they performed. A veritable flood of new opportunities marked these two decades generally, and the work of the composers in the Studio in particular. It was a fortunate coincidence that incoming information that led to the adoption in Hungary of foreign musical influences were also present in the country at large, bringing new artistic and aesthetic approaches (leveraging the composers' legitimated status) to an audience that itself experienced all of this as a liberation. It is understandable in this light why most composers in Hungary retained a constructivist-combinatory core in developing their individual techniques for composition, as a way of incorporating ideas that came from outside the country. But among the "young radicals", as they are called in one interview³, we begin to see signs of unusual currents that result from ignoring the passage of time: Jeney Zoltán's work with minimalism and sound synthesis, László Sárý's deconstruction of musical material, and László Vidovsky's open works – all these born of a general interest in algorithmic techniques. Much lies behind this, including a broader perspective open to the music of distant cultures (albeit viewed through a local lens), the traditional knowledge set imparted by musical education, and the serious reception of every new conception coming in from the West. All these factors conspired to shaped the "local colour" of contemporary music culture, while Hungarian composers drew inspiration from the idealized notion that they had "emigrated" from the political claustrophobia of Hungary into the globalism of their art, then "returned home" to rethink its traditions. Electronic music is of particular importance for the new musical movements in the period we are examining. Simultaneous with the experiments of the composers of the New Music Studio, there arose in Hungary (as elsewhere) the first creative studio under the fostering aegis of larger radio stations. In 1975, for example, the Electroacoustic Music Studio, under the artistic direction of János Décsényi, was established at Magyar Rádío. Given the lack of technological infrastructure, it began operation somewhat late – in the mid-1970s – but was nonetheless receptive to international currents in music including *musique concrète*, mixed techniques, and multi-channel composition. It was a mix of these influences that provided the raw material from which Zoltán Pongrácz, István Szigeti, and Iván Patachich created their subjective, eclectic vision tied to the traditions of Hungarian music, as well as stimulating the demand for live performance and bringing mixed techniques to the fore. Good examples of this are recordings from 1979–2005 (Slpx11851, Slpx12371) showcasing these composers and the performances of the E.A.R. Ensemble. Also highlighting the need for live music (though with a much greater consistency, indeed with an almost mathematical precision) are the recordings of László Dubrovay, which aim to mine the new technological possibilities and explore new musical forms within the electronic realm. This embodied an attempt to re-create New Music, but also offered an example of the individual composer-performer, thereby

anticipating the composers of the mid-1980s. On the other side of the spectrum, the works of Máté Victor prefigured the electroacoustic music used in rock and pop music.

The Rádió's studio was closed in 2007, on the day before Zoltán Pongrácz' death, owing to lack of interest from Magyar Rádió itself.⁴ While it is true that lack of development in the studio's final years meant that the Media History Archive took over its function (not entirely a negative development), the fact that composers did not en bloc take a stance in defense of the Studio only indicates the closed attitude of those who worked within it. While the Archive remained, the technical facilities went into private hands. Instruction in Electronic Composition at the Academy of Music – another Pongracz initiative – continued under the direction of the NMS' composers, and (from the mid-1990s) under Andrea Szigetvári. Still, the loss of the functioning studio has proven irremediable, despite its outdated technology (and the cult status enjoyed by analogue studio technology today).

2.2 Resistance and Exclusion: The Late-1970s and Early-1980s Underground

The above makes clear how things worked in the cultural politics of the socialist Hungarian People's Republic: everything produced under the aegis of an approved organization (in this case the Academy of Music, Magyar Rádió, the Communist Youth Organization, and Hungaroton) was tolerated, and was banned the moment its protection was abandoned, or it stepped over the line of what was permissible. In this respect, little changed even after the end of Socialism in 1989, except that tolerance became accessible outside the protector organizations as well. But around the turn of the 1980s – our focus – this scenario was still far off. Alternative groups that diverged from the officially exalted “National Beat” genres⁵ were labeled “deviant” and forced into silence or emigration; today these groups (among them the Bizottság [Committee], the Spions,⁶ Beatrice, and URH [UHF]) are highly regarded. This environment in which art was so tightly bound to cultural politics became the meeting place of New Music and neo-avant-garde movements, and made music the underground's primary artistic outlet. In his study of the period, Gábor Gavra writes: “Once the borders between rock music and other forms of expression broke down or became permeable, the new wave made music an integral part of contemporary culture, and simultaneously opened the way for the musical experimentation and other directions of its exponents and those active in other branches of art.”⁷

Here he is describing that fleeting moment when “high” and “low” culture met and collaborated to create new forms we might call the unconscious state of Postmodernism. But Gavra continues to say that “[...] we cannot ignore the conclusion that this new wave in Hungary was just a temporary phase created by a bipolar power structure: a cultural-political monopoly built between the vacuum of a nonexistent music market, and the countering force of a second public”.

General opinion considers the output of this period's long-suffering composers to be virtually worthless. On the other hand, it is rare to see the reality reflected in the “purified” works of the counter-movement that arose after the fall of the old regime called into question.⁸ In defense of the former, we shall attempt to expand the sphere of genres considered, with particular

emphasis on works that reflect on social realities and respond to them with such a purified approach. We shall keep the focus on music, but will also deal with the appearance of sound sculpture and sound installations below.⁹

2.3 Esoterica, Globalism, and Pantheism: The 1980s

Perhaps it was the subjective eclecticism we have seen with the electronic composers, or perhaps the general traditions of Hungarian composition, or even the new simplicity of minimalism in other arts, which was responsible for the increasing interest in the esoteric and in naïve spirituality exhibited by the composers of the 1980s. It is naturally difficult to pigeonhole these works, and indeed misleading, particularly when dealing with performance groups like the 180 Group or Tibor Szemző's Gordiusi Cómó (Gordian Knot). But it was after all Szemző himself who ventured out of the narrow sphere of music, drawing material for his films from pop music, Hungarian cabaret songs, and archive recordings. As he describes it in an interview: "I create found material and bring found material out of the musicians, the way family movies are found materials. Then I organize music specifically to fit these materials. Formally, this music, like Indian Classical music, have a truly flowing linear texture set to polyphonic rhythms."¹⁰

Most of his work is created for performance art and films, including pieces for flute and tape replay ("Water Wonder", 1982), materials for multimedia performance inspired by pop music and dubs ("Private Exits", 1988–89; "Tractatus", 1991–95, etc.), or even narrative pieces moving slowly and imperceptibly between Gypsy music and contemporary jazz (such as "Skullbase Fracture", written for the Ars Electronica Festival, 1987, 1989). All these pieces share a common trait: to give Hungarian musical traditions a place within contemporary music by throwing the two, often incompatible aesthetics together. This music drew in part on the minimalism of the early 1980s; performance in this area was dominated by the 180 Group, which premièred many works in Hungary, and introduced new composers as well, notably Béla Faragó.

The electronic composer and sitarist László Hortobágyi, already an exponent of minimalism, then turned to world music. Working from his home studio, he created the Hungarian answer to Jamaican dub, using his profound technical knowledge and an experimental urge to blend his sources: Hungarian and fictive Hungarian ("Hungistani") folk and world music, industrial, psychedelic, and classical music. Both Szemző and Hortobágyi not only push the outer limits of music and technology, but also move outside the usual realms of art and music, incorporating motifs thoughtfully selected from other cultures and domains. The earlier problems and creative solutions that distinguished the NMS and the Electronic Music Studio were no longer signs of backwardness; these were now the tools for redefining the aesthetic of the local environment and re-contextualizing the musical sphere. Now the goal was not to attempt to follow developments abroad via an abundance of information paired with a lack of technology, but rather to use the local givens as a style of their own, opening a true two-way dialog between the global and the local.

The mutual influence of international and local Hungarian currents and the elevation of local colour to the level of its own independent style, whether transcending or still subject to the political environment – these issues have

distinguished the story to this point. It is crucial to emphasize this, since these very questions will continue for some time to move experimental music towards – or away from – sonic art, in the phase that began in the 1990s.

2.4 Towards a Sonoric Art: Installations, Sound Sculptures and Mixed Media

The continuations of the neo-avant-garde opened new frontiers for the intertwining of a variety of artistic genres in the 1980s: poetry became sound poetry (Endre Szkárósi), “outsiders” made films (Gábor Bódy and the language-of-film series from the Béla Balázs Stúdió¹¹) and – somewhat later – sculptors became sound-sculptors (Viktor Lois and István Harasztý), and programmers became media artists (Tamás Waliczky¹²) while members of technologically more advanced ensembles, like Panta Rhei, played synthesizers of their own invention.¹³ This period was the direct, if unconscious, precursor of the media art currents that were to explode in the 1990s, and its ideology exhibits the clear signs of resistance and initiative, as well as the yearning for the performance medium. Here I would mention three names which are particularly relevant to our subject: László Vidovszky played a key role in the transition to media art in composition. This founding member of the NMS led the way in his openness to collaboration on film scores as well as performances in the visual arts, dance, audiovisual media, and literary theater. As he puts it in a volume of interviews, “[...] music is fairly detached from what we call life, yet from another perspective only music might represent everything that can be called life” (Vidovszky-Weber, op. cit. 101). In this vein he is searching for the place and mission of music in a world full of changed expectations. In his collaborative installation with Ilona Keserü entitled “Hang-szín-tér” (Sound-Color-Space, 1980) sound 127 painted whistles, among which the viewer may move. His “Autokonzert” (1973)¹⁴ is an installation-performance with an added musical element, precursor to his mechanical sound-sculptures. Here the audience sees and hears the choreographed interplay of instruments that apparently dispense with performers. Vidovszky is a trailblazer in other areas as well: after moving to Pécs he, like Zoltán Pongrácz, played an active role in Music-IT instruction in the Art department at the University there in 1995, followed in 2010 by accredited courses in Electronic Music Media Art, which was the first such university instruction in this field in Hungary. It operated in parallel with the Intermedia Department at Budapest’s University of the Fine Arts.¹⁵ As for kinetic sculpture, István Édeske Harasztý¹⁶ furthered the creation of sounding sculpture. Moonlighting from his job as a machinist, he made objects governed electronically or interactively that were brutally critical of the bureaucratic power structure. His works are not music in the sense of composition and sound formation; rather these are devices built into the environment that emphasize or play on movements in the immediate surroundings, sounded by the conscious or unconscious intervention of the observer. Viktor Lois has been making statue as musical instruments with the devotion of a traditional instrument maker since the mid-1980s. After an improvised concert of ready-made instruments, he says, “I got the idea that you could integrate aesthetically beautiful instruments with their own special sound into traditional rock ensembles”.¹⁷ A simple glance at his acoustic

bass made of washing-machine parts, drum machine and siren, and column guitar will convey the second-hand, jerry-rigged style of the period; his Tun-dravoice ensemble, founded in 1993, is a resonant example. László Najmányi, former member of the group Spions, interpreted his own instrumental constructions as a performer, and achieved great results using the older therein as well. His widely known and internationally recognized work includes theatrical and radio plays in addition to his solo concerts; the website Word-citizen, which he maintains, presents a number of artists' portraits.¹⁸ The above introduction makes it clear that a new direction was taking shape, poised between music composition, neo-avant-garde sound performances and the visual arts. That these currents peaked around the time of the fall of socialism in Hungary in 1989 is mere coincidence. All the same, as we shall see, the years that followed saw changes brought on by the liberation in the political sphere that were just as momentous as the creative world's liberation from politics that preceded them.

3. Media Art Approaches and Recedes: Experimental Music and Sound Art from 1990 to 2011

When techno music came along, it didn't say anything – but it had a message. This message cannot be translated into any language, but it was more or less: “Forget about politics and come dancing!” So writes Dr. Hausztusz (Sándor Bernáth/y) in the journal *Gépszava* (Voice of the Peoplemachine) in 1997.¹⁹ When looking at the history of experimental music in the 1990s it is impossible to ignore the waves made by techno dance music, either in Hungary or elsewhere. There are apparent contradictions between party culture and the radical experimentation that breaks all rules, but if we consider that, up to this point in the story, there has been a direct relationship between openness to outside currents in art and music's community-building power, it also becomes clear why there is a similar back-and-forth between neo-avant-garde ensembles and exponents of the new live-act culture. Hence the importance for us of the merging of independent electronic dance music and experimental art from academe, and the creative compounding that resulted. That this unification ultimately ended in divorce may be immaterial to us now, and may merely be the sign that a new period is beginning, as far as the future is concerned. So now let us examine the situation outside of time, layer by layer.

3.1 Underground Independent Organizing

A watershed: the fall of socialism brought a democratic foundation to Hungary. The year 1989 saw the beginning of an experiment to explore whether Hungarians would prove able to adapt to freedom and use it to their advantage. Freedom naturally also had its price: it meant the end of the state system of institutions, which had provided security (in addition to stifling “wildlings”). As a result, artistic initiatives had to collaborate and organize their own structures. Once history had given things a push, many nexus points popped up at universities and in the larger cities, and even occasionally in outlying areas of the countryside. Perhaps the first of these was the Budapest club *Tilos az Á* (Trespassers W), which opened in 1990 just after the withdrawal of Soviet troops. This venue hosted nearly all of the above-

mentioned performers and their circles, and also become a site for alternative and DJ culture. Tilos Rádió (Forbidden Rádió), Hungary's best-known community station, also made its first pirate broadcasts from here. When Tilos az Á closed in 1995, its site became home to Bernáth/y & Son and the Lovebarricade techno series begun at the end of 1994 by the young people around them, first at the Young Artists' Club, then at the Fáklya Club and occasionally at the Sziget Festival.

Ultimately, they found their own venue – which they still have to this day – at the SuperSonic Technicum. Bernáth/y & Son played a symbolic role: having founded the Albert Einstein Committee, the elder Bernáth was a painter in Germany in the early 90s, and his son a punk fan, when they encountered the techno culture and realized its potential. Their live act is marked by free improvisation that emphasizes beat and sequencing – but the party culture they started ultimately proved even more fertile than their music. This culture saw collaboration between DJs, live electronic music productions, VJ projects, and creators of spectacle that resulted in syntheses like the journal “Voice of the Peoplemachine” and, further on, the talent searches in Hungary by Germany's Under Cover Music Group (UCMG) that came up with the Anima Sound System, Yonderboi, Gábor Deutsch, Miraque & Miro, and others.²⁰ The Lovebarricade series is just one example; like other cities of similar size, Budapest also became an incubator for underground electronic dance music, teeming with festivals like the Frankhegy, Cinetrip, and clubs like the Kultiplex or the A38 Ship, as well as open community creative centers like the Tűzraktér.

The launch of Free Magazin helped lay the groundwork for techno-house and trance party culture; the books and articles of its editors Gábor Panczél and Ferenc Kömlödi energized the free flow of information about the scene. (Kömlödi-Panczél 2001). But there was still something missing; while the consumer side of the party culture was satisfied, the production side consisted largely just of DJs, VJs, and the more creative organizers. There was a lack of producers, composers, and performers. The group Optimal and other live acts it attracted ignored this imbalance. With no drive to optimize their makeup, they gradually became marginalized. Later though, they solidified and came up with independent events like the Hármashatárhegy and nomadic sound-system parties. With this, the concept of the live act became largely synonymous with experimental and radical electronic dance music, gradually incorporating ever more noise-music and experimental composers. We will now have a look at these.

3.2 The Emergence of Experimental-Music Live Culture

“I didn't want to spend money on vinyl, so I started making my own music”, in the words of aLPi (András Murányi), the founder of the Optimal Group and HTML (Hungarian Techno Mailing List). He found plenty of willing collaborators in this, and as a result parties in the smallest, but loudest venues offered an increasing number of live acts as individual and collective improvisations, complemented by similarly individual VJ and visual concepts like Viktor Vicsek and Prell. There were a number of such groups: the same period saw the launch of Rianás (Tigrics, Prell, and Márton Mezei) in the city of Tata, Terra Rossa in Dunaújváros, Prousher (and later Nicron

and cop) in Pécs, and the Improv Group in Szeged. Their noisy, experimental, industrial, analogue sound was something new in electronic music, and the creative potential of this direction was confirmed with X-Peripheria in June of 2000, the first big event that marked the beginning of a rich decade for all involved, with many experimental music, sound-art, and combined festivals (see box below). Behind it all was the C3 Center for Culture and Communication founded by the Soros Foundation in 1996, which provided the impulse for all individual and institutional intermedia initiatives that had no opportunities elsewhere. These included Pararadio²¹, the first Internet radio station in Hungary, which sponsored the X-Peripheria Festival, and the Exindex new-media and art portal, together with a number of text and video archives.

A Selection of Important Experimental Music Events, 2000–2011

- × 1993–2002 Szünetjel (Call Signal) Festival, Budapest
- × 1998–2004 Big Ear Festival, Budapest
- × 2000–2003 X-peripheria, Budapest
- × 2000–2008 (biennial), 2009–2010 Enter Festival, Székesfehérvár
- × 2001 10/26–28 Ötödik égtáj (Fifth Quadrant), Budapest, Kultplex
- × 2003, 2005, 2007, 2008, 2010 Uh Fest
- × 2004, 2008, 2009 Drótanya (Wiremother), Budapest, Gödör
- × 2004–2009 Making New Waves, Budapest, Trafó
- × 2005, 3/21–25 Gallery by Night 05, Budapest
- × 2005, 2007, 2010 d'Arts Digital Art Festival, Veszprém
- × 2005, 11/19 1st Autonomous Gigazone, Budapest, Millenáris
- × 2007, 2/23 Freq-out, Budapest, Műcsarnok
- × 2008– Relative Sound (Leaks) International Contemporary Music Meetup, Budapest
- × 2009–2010 +3dB Festival and Symposium, Budapest

Besides the festivals, there was a new and highly visible current – precisely what had been missing from dance culture: a number of small-edition record companies (Avult, Diaspóra-Dióbél, and the Ultrahang [Ultrasound] CD-R Series), Internet publishers (Syrup, Bitlab, Sensei), both printed and online editions (Improv, the now defunct ultrahang.hu, kvart.hu, and the BATTÁ 2009 text collection), online radio stations (ParaRadio, Tilos [Forbidden], and Periscope), and a number of new composers and artists joined the community through searches (Ultrahang's "What is Music" contests and the Enter Festival).²²

But despite all efforts (or perhaps because of them), the culture of experimental music is now silent: the larger festivals either no longer exist or program a broader variety of music, while some events are facing diminishing interest or a drying up of creative material. Why might this be? In neighbouring countries these performances have gradually united with media-art events (such as the Transmediale and the Club Transmediale in Berlin, the Simultan in Timisoara, or the Multiplace in the Czech Republic and Slovakia). The venues for these events have also become multi-functional. This transformation never took place in Hungary, or only slightly. The Ultrasound

Festivals, for example, have survived by transforming into thematic programs rounded out by workshops; the Drótanya's mission is to pair experimental music performers with contemporary choreographers – and to such resounding success that it has from its inception presented increasing numbers of these collaborations at the Trafó, the L1 Dance Workshop, and the MU Theater. Drótanya's organizers also program regular events under the name of Havizaj (That Chime of the Month). But the expansion of 2000–2005 now needs to find new forms. What follows will attempt a contribution to solving this problem.

3.3 The Winding Ways of Experimental Music, Sound Art and Media Art

Much is at stake: can the art or development component of experimental music develop to the extent of giving this genre a place among the arts? There is not much hope for this at present. Sound art was not yet mature when it began to be forgotten; it is kept alive today by artists who employ sound, like Gyula Várnai and Hajnal Németh, who lives in Germany. Their work preserves the social sensitivity of sound sculpture, and so is open to assimilation into the music world of niche cultures. Another hopeful player is Alapzaj (Background Noise) from Pécs, whose exhibitions and actions from 1996–99, and then the Gallery by Night program in Budapest, constituted a series of sound installations and sound-creations that have shown there is still a demand for expanding and fine-tuning the auditory side of media art. In that vein, the Budapest group Besorolás Alatt has been organizing a dedicated sound-art festival since 2009. So the question then is whether someone in the experimental-music sphere will take up where art leaves off. Are there prospects for an opening up of composition, instrumentation, and creators' attitudes? There is clear support for this from the previous generation of experimental musicians. Zsolt Sőrés (Ahad) is the driving force behind several experimental music projects in Hungary and abroad. He has written or translated important theoretical texts. In addition to his acoustic collaborations, he has moved into interfaces. Gábor Tóth (tgnose) is active in performance and visual art, while Pál Tóth is involved in DJ technology and appropriation art. Attila Dóra, a constantly innovating saxophonist, has been the catalyst for countless dance-theatre and other art projects. Tamás Kopasz (Fineartsmusic) is working in audiovisuality. But in most current areas of media art (interaction, interfaces, multi-channel and specialized acoustics, network projects, radio art, sonification and hardware hacking) it is the younger generation who shine, as we shall now examine.

a. Interaction

Interaction in art is, given the nature of communication, possible on several levels. There is the traditional meaning of a dialogue between performer and instrument through interfaces, controllers, gesture control, and other sensors (HCI, or human-computer interaction). Furthermore, there have been developments in the interaction between the audience (or a person on the outside) and the performer or his instrument. There is yet a third category, of installation-type creations that dynamize the performer to create interaction between the spectator and the soundmaking system directly. This list reflects, in descending order, the prevalence of the implementation of

these approaches in Hungary: interfaces being the most commonly used, and installations the least. This suggests that direct encounters with the performer remain popular, while there is far less of the open creative process or audience involvement. The reason for this is that nearly all experimental musicians are adept at building interfaces (self-constructed midi controllers, optical controllers, etc.), but constructing installations requires a different approach. Inspiration for crossing this boundary has come from art projects (in the above list: Gallery By Night's 2005 programs and the d'Arts digital music festival in Veszprém in 2007) and other competitions (like the 2005 NKA [National Cultural Fund] competition for creating media art). These grants meant new opportunities for many artists and groups that had hitherto been active only in art or experimental music. But perhaps the most effective stimulus for crossing the boundary has been exploited by the binaura.net group (Bence Samu and Ágoston Nagy). Their work ranges from multimedia performances to optically controlled installations ("Strings", a movement-controlled installation, 2007) to community creative surfaces ("graFIT", 2007), culminating in the projects created in the Kitchen Budapest mediatechnology lab. Begun in 2007, Kitchen Budapest is a research lab aimed at opening up avenues for creativity and innovation, distributing the results, and fostering cooperation between artists and IT experts. As a result, the lab is also open to the creation and implementation of sound projects. Its current members include László Kiss and Réka Harsányi, whose works focus on this area. The Kibu, as it is known, invited Kim Cascone, leading exponent of the glitch aesthetic, to Hungary (where he is highly respected) in 2008 to create a sound installation in a public space. Furthermore, students of electronic music media art in Pécs, and at the Institute of Media and Applied Arts, also regularly create site-specific installations such as "Musical Zebra" (2008) painted on the street and using a video surveillance camera, the online "Orwell Space" (2009) that models a surveillance network, or "Mama's Radio" (2010), an interface adapted from an old radio set. We hope that their integration into education will result in ever more productive crossovers among the genres.

b. Sonic Extremes

A special variety of installations and experimental music performances involves moving beyond the acoustic limitations of sound, using frequencies above or below the limits of human hearing, or inaudibly quiet volumes. Hungary's sound artists have followed international trends in this area (notably in Japan), showing a general interest in this mode.²³ But since there is greater authenticity in works grounded in the local milieu rather than simple imitation of currents abroad, every work in this vein that reflects upon current Hungarian realities assumes particular importance. An example is a work by Tamás Szakál, a media artist who earned a degree in Leipzig, and was a founder of the Nextlab media lab. His 2005 "Shift in Control" (Dinamó Gallery, Budapest) builds on the troubles caused by the American practice of fuzzifying GPS data. As he describes it: "In case of terrorist attack and during the entire Iraq war, the signals' precision was reduced to several hundred meters, though according to official sources this distortion ended in 2000. The false positional data of the receiver on the roof modulate the sound and

light of the installation. These measurements are imprecise even now. [...] The larger the differences between the currently measured geo-locating signal and the true geographical location, the greater the effect of the receiver on the installation space.”²⁴

The final result is a phenomenon of sound that, although barely perceptible to the ear, is impossible to endure for long periods.

The other side of imperceptibility is represented by works positioned on the lower end of digital sampling that cannot be made out by the senses without the help of some device. Avult (Obsolete) Editions’ work, led by R. R. Habarc but no longer in production, are mostly of this type. The pinnacle was the limited-edition double-CD collection “Komprimátum” (Compressed Object) whose illustrations are so tiny they can only be viewed under a microscope. Unscrewing and repacking this edition requires time: an order of magnitude more time than is needed to listen to all of its very brief recordings.

c. Sonification

Sonification is a particularly widespread electronic music technique of composition and sound synthesis. It is defined as “the transformation of data connections into connections perceivable in an acoustic manifestation”.²⁵ In other words, non-sonic signals – visual information, masses of data, or continuously produced signals – are transformed into sound events such as shifts in pitch and volume or other parameters. Sonification has little to do with aesthetic synesthesia or multimedia art since it is exclusively acoustic. In this sense it is closer to acousmatic music, which conceals the source of sound and aims exclusively at the absolute reception of music. There are many types, of which the best known are event-based and parameter-mapping sonification, which associate direct sound-event mapping to a given data relationship (higher sound signals to higher domains, for example), and the newest development, model-based sonification, which creates fundamental interactive opportunities for the user. In addition to abstract changes, there is a much cruder sonification technique that has become widespread: audification, the direct sonification of (mostly image-based) information. All of these techniques have proven very fruitful avenues of artistic expression in Hungary. For years there have been sonification studios at the Making New Waves festival. These allow participants to create sound for raw film with the software (Coagula, Metasynth, or MaxMSP/Jitter) and technology they wish. Joining these artists in recent years is the visual artist Zolt Gyenes, who has collaborated with Andrea Szigetvári in planning image-sound crossovers based on CT data. Kitchen Budapest’s “Submap” is a similar, parameter-mapped sonification of the map of Hungary, displayed and manipulated visually and sonorically based on regional news from 1998–2010.

d. Network Collaborations

Though radio stations quite naturally mined the possibilities of network connections, media artists in Hungary have failed to view the Internet as a usable medium. As a result we do not find in Hungary any outstanding online projects like the Dutch-German Soundtransit spatial recording distributor

or the Saynow message distributor. On the other hand, there has been a clear growth of interest in working up the network character of musical performances in the manner of conference-telephone concerts from a pre-Internet age. Indeed, the media-historical roots of this practice happen to come from Hungary: József Chudy's 1976 opera broadcast was the first in the world.²⁶ Given the special nature of the genre, network art is local only as regards its participants, but in every other respect (particularly the concert venue and audience) it is location-independent. It requires only a stable Internet connection of suitable speed. This was the idea behind the European Bridges Ensemble (EBE), created by Andrea Szigetvári and her German, English, and Serbian colleagues. The EBE is a musical ensemble whose technological foundation is being developed by Georg Hajdu under the name of *quintet.net*. The work of the group has generated much debate on technology and aesthetics, subjects taken up regarding an EU-financed project at the Music in the Global Village conference, as well as at the Making New Waves festivals from 2007-10 in Budapest and Pécs. *Quintet.net* is largely a local network group; its concerts are largely performed by the full ensemble, or with only a few members participating from remote locations. A similar group (though without the involvement of Hungarians) is the six-member Berlin-based *Laptoporchester*. It does however have a strong Hungarian connection, in that its director Marek Brandt regularly held concerts in Hungary from 2008-10 that premiered the works of Hungarian composers, Kristóf Weber among them. Local players were active participants at the Headphone Festival in Pécs in 2008 and 2010, which took up network communication once more: the performers were local and remote, and the productions could be listened to on headphones. Our own creative group contributed to the dissemination of network projects through a distance concert between Germany and Hungary in 2010: "Upgrade 3.0" is a contemporary music and dance project relying on a video and sound bridge between Pécs and Dortmund, with the collaboration of remote dancers. None of these projects were continued, however, once experience showed that staging a remote concert required nearly as much energy and expense as hiring a guest performer in physical reality. Sometimes distance participation adds a special quality to the performance, and it can also happen that a piece brings out the flaws in a network and delays in transmission; the tools for remedying this are quite limited, and solution requires a long wait (even if not as long as Edgard Varèse had to wait for the appearance of electronic sound synthesis).

e. Radio Art

Together with experimental music performance, it is the sound play or montage for radio broadcast – real or fictive – that can look back on the greatest past. The Artpool archive is constantly in the process of preparing and disseminating cassette radio broadcasts (material played back from cassettes on mobile pirate networks), pseudo-commercials, and the like, made in the 1980s by Miklós Erdély, György Galántai, Attila Grandpierre, László Lugosi Lugo and Gyula Pauer.²⁷ As a one-way communication environment, radio is an understandable inspiration to marginal artists to exercise (or abuse) their right to free speech while criticizing mass media that are similarly manipulative of everyday life. The Hungarian Media law that was democratically

drafted in the mid-1990s made true freedom of speech a possibility for so-called nonprofit radio stations, and later (quite unusually) for community stations with a symbolic 1km broadcast range. So the revolution in the air-waves gradually died down and attention turned to mobilizing the audience that was being reached. “People were listening not to programs but to a process,” says dj Palotai, one of the founders of Tilos Rádió.²⁸ Tilos and Para-Rádió were groundbreakers in this process: the former with its place-specific sound play and software development²⁹, its open mikes³⁰ and programs like No Wave, while the latter had a radical outlook. Both of them marked out new directions (at least in Hungary) for the bigger stations through their experimental music programming and events. It was some time after this – only in 2003 – that the first harbinger appeared in one of the public radio stations, on Petőfi Rádió’s “Mixmag” radio-play program produced by Tamás Turay (this program has since ended, with the restructuring of the station). Nearly all of Hungary’s creative musical minds had their day on the program to build and perform radio-plays. Meanwhile community and Internet radio stations began popping up. Periszkop Rádió in Pécs, in particular, has emphasized underground music since 2006, and organized a number of radio-art and development actions³¹; other such stations, to a greater or lesser degree, include Budapest’s Fiksz and Fúzió, Szeged’s Rádió MI (US /WHAT), and Erdély FM in Transylvania. From this point on, radio-art and community programming took on the tendency toward underground initiatives – and since the passing of the 2010 Media Law, they have been a face of the liberal resistance.

f. Political Reflections

“The minute hand has come around”, says Kornél Gáspár, founder of the New Way of Seeing Fusion band. Indeed it seems that the period is coming to an end. We have moved from art that was waking up from stifling political influence – and returned to where we started. The potential of electronic music for social and cultural criticism, and for stirring up movements, remains unexploited. Independent contemporary music seeks anarchy within the system, inasmuch as experimental music aims to undermine “the validity of activities and creations allowed and categorized as art by the capitalist ethos.”³² In my view, however, experimental music is not a mouthpiece for anarchy: its deterministic nature comes out when disorder begins. In other words, it counterbalances the world around it. This process depends just as much on grotesque confrontation (besides the aforementioned hypersubjective texts of the New Way of Seeing/Fusion group, one might also look at the disguise performances of the Terra Rossa group), on a neo-primitive or even pseudoelement style (the Tudósok [Scholars] Group and other works by dr. Máriás, to name a few), as it does on the choice of explicitly political topics (such as our remix entry on the closing vote of the recent Media Law³³ and some of our other actions that followed). The world as expressed through reflections on political life reminds us that free and uncontrolled (or uncontrollable) art will be useless in a society that has lost its freedom if it fails to exploit its force for creating communities and mobilizing its audience.

4. Conclusion: Sound Art in Search of its Artists

I would like to conclude my account with a personal opinion. When electronic music in all its forms suddenly appeared in the public consciousness in mid-1990s Hungary, it seemed only natural to anyone who moved in its circles that the diversity of the medium would lead to mutual reinforcement for all involved. Various creative communities sprang up in the hope of sending out the roots of something that might, given the chance, come to full flower. We were confident that we would ultimately shape these currents in music, and the forums in which they were received, through democratic means. We would, we thought, turn the notion of a passive public into an active one, liberate creativity, and allow a discourse free from hierarchy to take over. This was to happen at “the incredible moment of freedom”,³⁴ in the years following the fall of socialism, as we basked in this hope, weaving the new with the newer, the unusual, and the strange. But today we have come to see that only a part of these Utopian dreams have come true, and that the resulting hybrid is not strong enough to stand on its own. We should have been watering this plant not only at the roots, but on its leaves and flowers too. Without this care, it bore no fruit; experimental electronic music remains in its ivory tower, and party culture is in ruins. History – and more importantly for us now – media art, passed us by without a word.

Acknowledgments

Contemporary history has influenced the writing of this history at several points. On top of everything, my starting point has not been Budapest, but Pécs. Still, I hope that from here I might offer a more flexible account of the most important events. I thank all the aforementioned people for their help, particularly László Vidovszky for his guidance in all those areas where, given my age, I have no direct experience. I would like to offer this essay to the students in the Electronic Music Media Art Department at the University of Pécs (PTE-MK) who might someday become the exponents of art forms still unknown in Hungary.

Translation: *Jim Tucker*

Bibliography

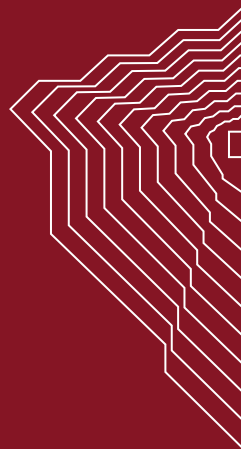
- × Barnabás Batta (ed.), “Médiium, Hang, Esztétika – Zeneiség a mediális technológiák korában”, Univ Kiadó, Szeged 2009.
- × András Éry-Kovács, “Fiatal radikálisok – Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyettsége Új Zenei Stúdiójának tagjaival”, in: “Zenekultúránkról”, István Balázs (ed.), Kossuth, Budapest 1982, pp. 391–403. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/fiatal_radikalosok.doc [08/2012].
- × Márta Grabócz, “Zene és narrativitás – Írások 18-19. századi és kortárs zeneművekről”, Jelenkor, Pécs 2003.
- × József Havasréti / Zsolt K. Horváth, “Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon”, Artpool – Kijárat – PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Budapest/Pécs 2003.
- × Ferenc Kömlödi / Gábor Pánczél, “Mennyek Kapui – Az elektronikus zene évtizede”, 2001. <http://www.recreation.hu/mennyekkapui.html> [08/2012].
- × Zoltán Pongrácz, “Az elektronikus zene”, Zeneműkiadó, Budapest 1980.
- × László Sály, “Creative music activities”, Jelenkor, Pécs 1999.
- × László Vidovszky / Kristóf Weber, “Beszélgetések a zenéről”, Jelenkor, Pécs 1997.

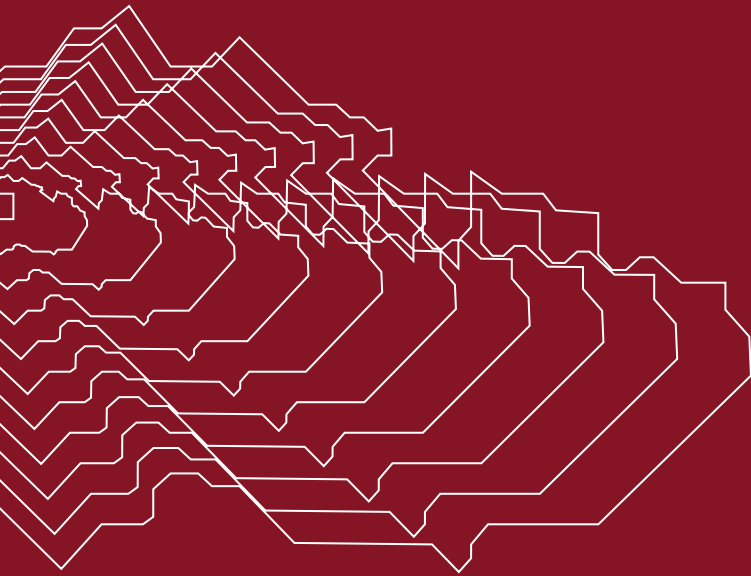
- 1 I have borrowed this formulation from the analysis of: Márta Grabócz, "Zene és narrativitás – Írások 18–19. századi é kortárs zeneművekről", Jelenkor, Pécs 2003, p. 194.
- 2 This text accompanies a recording of Zoltán Jeney's music, SLPX 12059, Hungaroton, 1979.
- 3 Éry-Kovács András, "Fiatal radikálisok – Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttese Új Zenei Stúdiójának tagjaival", in: "Zenekultúráról", Balázs István ed., Kossuth, Budapest 1982, pp. 391–403. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/fiatal_radikalisk.doc [08/2012].
- 4 see http://www.hzo.hu/vzp/index.php?mit=82&hir_id=3073&kezd=0 [08/2012], <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=608> [08/2012].
- 5 János Maróthy, "A beat ürügyén a művelődésről" (On Education, by Way of Beat, 1969), in: Zenekultúráról, Kossuth, Budapest 1982, pp. 101–108. http://kbalazs.periszkopradio.hu/archiv/zenekult/szoveg/marothy_beat.htm [08/2012].
- 6 László Najmányi gives a serialized comprehensive account of the Spions in the journal Balkon, beginning with issue 2010/1.
- 7 Gábor Gavra, "A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján" The Meeting of the Neo-avant-garde and Rock music around the Turn of the 90s), in: József Havasréti – K. Horváth Zsolt, "Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon", Artpool – Kijárat – PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Budapest-Pécs 2003, pp. 39–54, 53.
- 8 For a complex treatment of this topic see József Havasréti – K. Horváth Zsolt, 2003.
- 9 It would be desirable, but beyond the scope of this paper to give an overview of the performance-type work of the neo-avant-garde artists (Miklós Erdélyi, Tamás Szentjóbgy György Jovánovics, György Galántai, et al.). Fortunately their oeuvre receives a much broader readership from the authors that follow, making it easy to search for them by name. I shall deal with their relevant sound works in a discussion of radio art below.
- 10 "Átítatom magam velük – Szemző Tiborral Tillmann J. A. beszélget" (I Steep Myself in Them: J. A. Tillmann Speaks with Tibor Szemző) , in: Jelenkor, 2004 (47), 3, pp. 314–318, <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=507> [08/2012].
- 11 This series offers short films from 1975–85 directed by non-director artists (Dóra Maurer, Zoltán Jeney, Tibor Hajas, et al.).
- 12 Waliczky's output is treated in detail by Mark B. N. Hansen, "New Philosophy for New Media", MIT Press, Cambridge 2004.
- 13 <http://www.sdss.jhu.edu/~szalay/music/pantarhei.html> [08/2012].
- 14 <http://www.youtube.com/watch?v=E8BNqRxDTnw> [08/2012], it should be noted, however, that the artist himself does not recommend exposure to the work through video. Cf. László Vidovszky – Weber Kristóf, "Beszélgetések a zenéről", Jelenkor, Pécs 1997, p. 21.
- 15 Information on the former can be found at <http://art.pte.hu/211orchestra/> [08/2012], on the latter at <http://www.intermedia.c3.hu/> [08/2012].
- 16 <http://edeske.hu/> [08/2012]. A comprehensive look at kinetic sculpture, and particularly at the INDIGO group led by Miklós Erdélyi can be found at: Hangyel Orsolya, "Kinetikus művészet Magyarországon" (Kinetic Art in Hungary), in: Mozgás ,08, Faur Zsófi Ráday Galéria, Ráday Galéria és Kiadó Kft., Budapest 2008.
- 17 <http://www.viktorlois.com/> [08/2012].
- 18 <http://www.freewebs.com/wordcitizen/> [08/2012].
- 19 <http://www.c3.hu/othercontent/lovebarikad/gepszava/gsz3.html> [08/2012].
- 20 For reasons of brevity I must pass over this as well, omitting composers of downtempo and Juice Records' "Future Sound of Budapest" selection. This subject has been treated in Hungarian only in conversations. See: Ferenc Kömlődi / Pánczél Gábor, "Mennyek Kapui – Az elektronikus zene évtizede", 2001, sections 10 and 11, <http://www.recreation.hu/mennyek-kapui.html> [08/2012].
- 21 Pararadio ceased operation in 2007. Its website remains active: <http://www.pararadio.hu/> [08/2012].
- 22 A list of these artists may be found at <http://periszkopradio.hu/periwiki/index.php?title=Díj> [08/2012].
- 23 For more on mute music performance, see Lorraine Plourde, "Disciplined Listening in Tokyo: Onkyō and Non-Intentional Sounds", in: Ethnomusicology (52/2), 2008, pp. 270–295, and David Novak, "Playing Off Site: The Untranslation of Onkyō", in: Asian Music, Winter/Spring 2010, pp. 36–59. (<http://www.music.ucsb.edu/PDF/NovakOnkyoAM41%201.pdf> [08/2012])
- 24 <http://www.muvesz-vilag.hu/kepzuomuveszet/esemenyek/419> [08/2012].
- 25 Gregory Kramer et al., "Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda", 1997, <http://www.icad.org/websiteV2.0/References/nsf.html> [08/2012].

- 26 For a more detailed examination see Siegfried Zielinski, "Deep Time of the Media – Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means", ford. Gloria Custance, The MIT Press, Cambridge 2006, 184–186.
- 27 This constantly expanding archive is available at <http://artpool.hu/sound/archive.html> [08/2012].
- 28 Ferenc Kömlődi / Pánczél Gábor, 2001, p. 674.
- 29 Software artist Ákos Maroy tracks the applications developed by Tilos. For more, see <http://akos.maroy.hu/> [08/2012].
- 30 cf. dj Palotai, in: Ferenc Kömlődi / Pánczél Gábor, 2001, op. cit., p. 675. "Later we went into town, to Csörsz St. next to the College of Physical Education. Every morning we put the microphone not in the garden, but on the balcony. You could hear the 61 tram passing by on the radio. [...] The most brilliant thing was that the technician, who knew where our studio was, went to see his parents on Sunday morning. He got on the 61 tram at the Déli Station, took his seat, and put on his headphones to hear what was on the radio. He heard the doors opening and closing, and the tram pulling away. Later he said if he hadn't already been sitting down, he would have had to. It was such a shock to hear the whole thing from the outside. So there were absolutely one-person broadcasts."
- 31 <http://periskopradio.hu/> [08/2012]. Its predecessors in Pécs were Szubjektív, Ex-szubjektív, Publikum, and GFM radio stations, which followed in succession – among their work, special emphasis should be given to the Makramé MaxMSP/Jitter source collection, <http://makrame.periskopradio.hu/> [08/2012].
- 32 Zsolt Sőrés, "Hang és anarchia – Gondolatok a független kortárs zene helyzetéről" (Sound and Anarchy: Thoughts on the Situation of Independent Contemporary Music), 2003, <http://www.ultrahang.hu/cikk.php?t=c&id=29> [08/2012].
- 33 http://total.periskopradio.hu/fulek_zarva/?lang=en [08/2012].
- 34 Cf. http://hirszerzo.hu/publicisztika/20110203_egyiptom_hogyan_tovabb [08/2012].



CZ





05.10.2012 at Festival Babel Prague 2012

Der *sound exchange day Prague* war die sechste Station des Projekts, das von DOCK e.V. Berlin in enger Zusammenarbeit mit dem Festival Babel Prague im Archa Theater veranstaltet wurde. Hier wurden ausgewählte herausragende Vertreter der experimentellen Musikkultur aus Tschechien und Deutschland vorgestellt.

Zum Beginn des *sound exchange day Prague* am 5. Oktober 2012 eröffnete im Foyer des Archa Theaters die dokumentarische Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa«. Zuvor startete der fünftägige Workshop »sound lines / drawing scores« mit John und Evelyn Grzinich (Estland), in dem Verbindungen zwischen dem Zeichnen, der Geste und der klanglichen Repräsentation untersucht wurden. Die Abschlusspräsentation des Workshops fand in der Galerie Školská 28 statt.

Der Konzertabend im Archa Theater in Prag begann mit der erstmaligen Zusammenarbeit des Prager MoEns Ensemble mit dem ensemble 01 aus Chemnitz, die gemeinsam grafische und konzeptionelle Partituren von Milan Grygar, Wolfgang Heisig und Marian Palla aufführten. Danach präsentierte das audiovisuelle Duo Carpets Curtains (Ivan Palacký & Filip Cenek) mit Peter Graham eine Konzertversion ihrer Installation »Junction«, die am Vorabend in der Galerie Školská 28 eröffnet wurde. Die Live-Performance war ein improvisiertes und synergetisches Zusammenspiel von abstrakten Klängen und Bildern, das von Photovoltaikmodulen gesteuert wurde. »THE ROSORA« ist eine audiovisuelle Performance – ein Tribut an den Magier František (Franz) Bardon –, in der der polnische Musiker Łukasz Szałankiewicz mittels Interferenzen zwischen Objekten und elektromagnetischen Feldern »Stimmen anderer Dimensionen« erzeugte, die vom Medienkünstler Martin Blažíček analog in ein Bildformat übertragen wurden. Dazu las Mikoláš Chadima Texte von Bardon und band diese zusammen mit seinem improvisierenden Saxophonspiel in die gesamte musikalische Komposition ein.

Zum Finale des Konzertabends stellte der Berliner Musiker und Künstler Robert Lippok (Ornament & Verbrechen / to rococo rot) sein neues Projekt »redsuperstructure« vor.

sound exchange day Prague was the sixth station of the project, and was organized by DOCK e.V. Berlin in close collaboration with the Festival Babel Prague at the Archa Theatre. It featured selected outstanding representatives of experimental music from the Czech Republic and Germany.

Kicking off *sound exchange day Prague* at Babel Prague, the documentary exhibition “Experimental Music in Central and Eastern Europe” opened on 5 October in the foyer of the Archa Theatre. The five-day “sound lines / drawing scores” workshop with John and Evelyn Grzinich (Estonia), which explores the relationships between drawing, gesture and sonic representation, had already commenced on 25 September 2012. The workshop held its final presentation at the Školská 28 Gallery on 5 October.

The concert evening at the Archa Theatre in Prague kicked off with a first-time collaboration between Prague-based MoEns ensemble and ensemble 01 Chemnitz, who performed together graphic and conceptual scores by Milan Grygar, Wolfgang Heisig and Marian Palla. Following this, the audiovisual duo Carpets Curtains (Ivan Palacký & Filip Cenek) and Peter Graham presented a concert version of their “Junction” installation, which opened the evening before at Školská 28 Gallery. The live performance was an improvised and synergetic interplay of abstract sounds and images, steered by photovoltaic modules.

“THE ROSORA” is an audiovisual performance – a tribute to magician František (Franz) Bardon – in which Polish musician Łukasz Szałankiewicz created ‘voices in other dimensions’ using interference between objects and electromagnetic fields, which were then transformed into image format by media artist Martin Blažiček. Mikoláš Chadima accompanied, reading texts by Bardon and incorporating them into the complete musical composition. Wrapping up the concert evening, Berlin musician and artist Robert Lippok (Ornament & Verbrechen / to rococo rot) presented his new project “redsuperstructure”.

programm *schedule*

Konzert
concert

05.10.2012 20 Uhr 8 p.m. Divadlo Archa *Archa Theatre*
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* Festival Babel Prague

Ensemble MoEns Praha & ensemble 01 Chemnitz

Score of Old Engines (1972)

Milan Grygar^{CZ}

Njkpúp kklédc (2012)

Marian Palla^{CZ}

Zweitausend Worte (2000)

Wolfgang Heisig^D

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 47f pp. 47–48)

Junction Live

Carpets Curtains & Peter Graham^{CZ}

Peter Graham – Klavier *piano*

Ivan Palacký – Photovoltaikmodule *photovoltaic panels*

Filip Cenek – Diaprojektoren *slide projectors*

THE ROSORA – Master of Acoustics

Łukasz Szafrankiewicz^{PL} – Konzept und Komposition *concept and music*

Martin Blažíček^{CZ} – Visuals *visuals*

Mikoláš Chadima^{CZ} – Saxophon und Stimme *saxophone and voice*

redsuperstructure

Robert Lippok^D

Ausstellung
exhibition

05.–07.10.2012 Divadlo Archa *Archa Theatre* Foyer

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

→ siehe S. 26 *see p. 27*

05.10.–02.11.2012 Galerie Školská 28 *Školská 28 gallery*

Junction

Carpets Curtains (Palacký & Cenek^{CZ})

Workshop
workshop

01.–05.10.2012 Galerie Školská 28 *Školská 28 gallery*

sound lines / drawing scores

mit *with* John & Evelyn Grzinich^{EE}

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 05.10.2012

Junction Live

Carpets Curtains (Ivan Palacký, Filip Cenek) & Peter Graham^{CZ}

»Carpets Curtains« (»Koberce, záclony«) ist ursprünglich der Name eines Live-Bühnen-Projekts mit improvisiertem, synergetischem Zusammenspiel von abstrakten Klängen und Bildern. Anknüpfend an ihre Retrospektive in der Good Shepherd Gallery in Brno (2011), realisierten Filip Cenek (Visuals) und Ivan Palacký (Sound) in der Galerie Školská 28 die mehrkanalige Installation »Junction«, die andere narrative Methoden benutzt und Codes folgt, welche mit der konventionellen Art und Weise brechen, wie wir die Zeit und unser Befinden in derselben wahrnehmen. Das audiovisuelle Duo »Carpets Curtains« (Ivan Palacký & Filip Cenek) präsentiert gemeinsam mit dem Pianisten Peter Graham eine Konzertversion der Installation »Junction«. Dabei wird die Diaprojektor-Performance des Duos live von Photovoltaikmodulen gesteuert.

“Carpets Curtains” (“Koberce, záclony”) was originally the name of a live stage project involving the improvised synergy of abstract sounds and images. Following the retrospective exhibition at the Good Shepherd Gallery in Brno (2011), Filip Cenek (visuals) and Ivan Palacký (sound) present in the Gallery Školská 28 the multi-channel installation “Junction”, using narrative modes and codes which challenge our conventional perceptions of time and our perception of our place within it. The audiovisual duo “Carpets Curtains” (Ivan Palacký & Filip Cenek) present a concert version of the installation “Junction” with pianist Peter Graham. The slide projector performance will be controlled live by photovoltaic panels.

THE ROSORA – Master of Acoustics

Das internationale Projekt »THE ROSORA« ist eine neue audiovisuelle Performance von Łukasz Szałankiewicz, Martin Blažíček und Mikoláš Chadima. Es ist ein Tribut an František (Franz) Bardon, geboren 1909 in Opava – ein beinahe in Vergessenheit geratener Kabbalist, Okkultist, Hermetiker, Mystiker, Heiler, Science Fiction-Autor und Magier, der 1958 in einer Strafanstalt in Brno starb. Der junge polnische Musiker und Sounddesigner Łukasz Szałankiewicz erzeugt Interferenzen zwischen Objekten und elektromagnetischen Feldern und macht im hochfrequenten Radiofrequenzbereich die »Stimmen anderer Dimensionen« hörbar (Electronic Voice Phenomena). Die Klänge werden vom Medienkünstler und Filmmacher Martin Blažíček analog in ein Bildformat übertragen, ebenfalls inspiriert von visuellen Phänomenen, die elektromagnetische Versuche und Experimente zum Vorschein brachten. Der tschechische Musiker Mikoláš Chadima liest Ausschnitte der Texte von Franz Bardon und bindet diese zusammen mit seinem improvisierenden Saxophonspiel in die musikalische Komposition ein.

The international project “ROSORA” is a new audiovisual performance by Łukasz Szałankiewicz, Martin Blažíček and Mikoláš Chadima. It is a tribute to František (Franz) Bardon, born 1909 in Opava – a near-forgotten kabbalist, occultist, mystic, healer, hermetic, magician and science fiction author, who died in prison in Brno in 1958. The young Polish musician and sound designer Łukasz Szałankiewicz creates interferences between objects and electromagnetic fields – covering the high frequencies of the radio wave spectrum and making audible “voices” from “other dimensions” (Electronic Voice Phenomena). The sound will be transposed into visual form by the Czech media artist and film maker Martin Blažíček, also inspired by visual phenomena related to electromagnetic research and experiments. The Czech musician Mikoláš Chadima will read excerpts from Franz Bardon’s texts and integrate these in the musical composition.

redsuperstructure

Robert Lippok^D

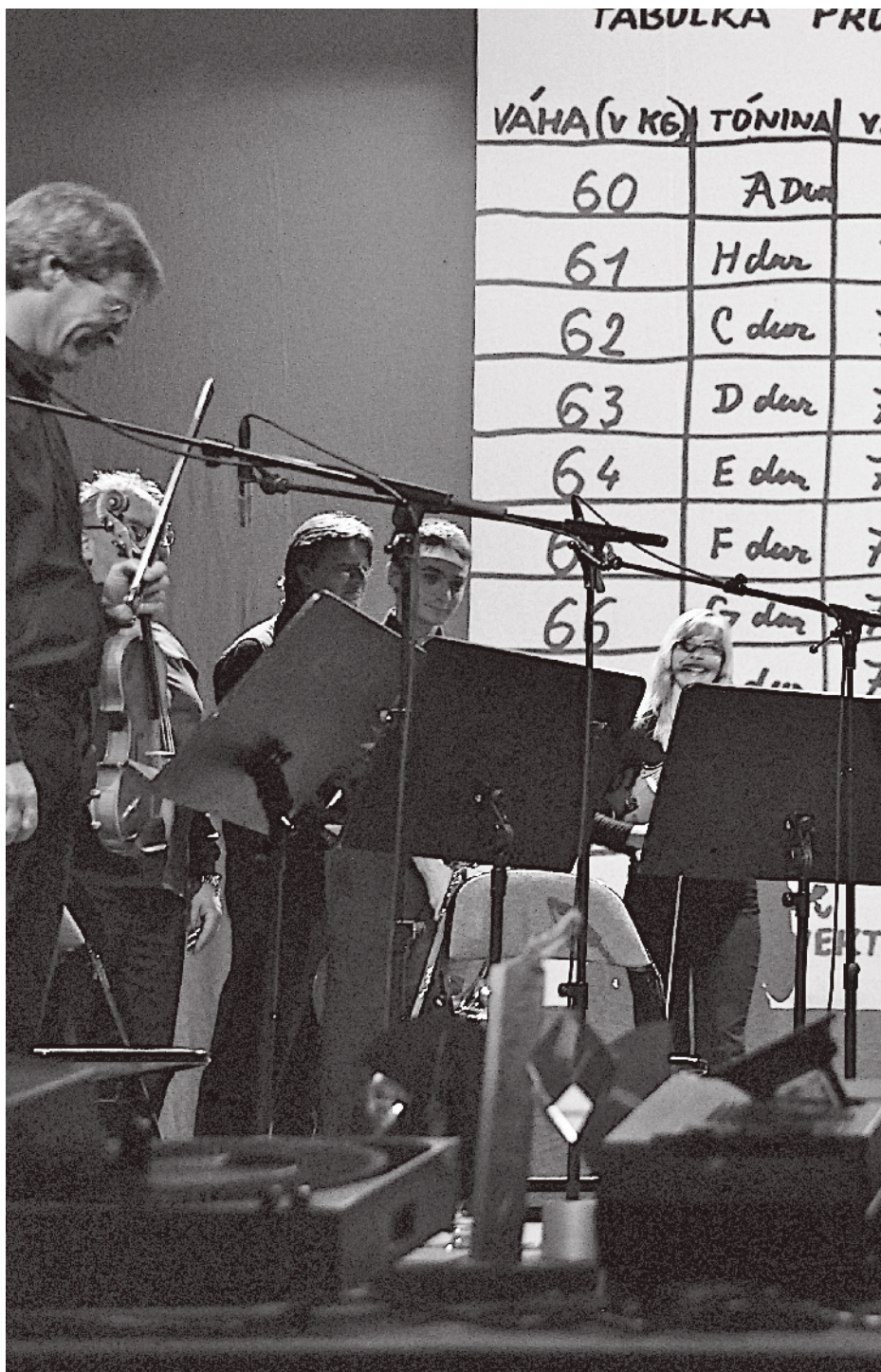
Mit »redsuperstructure« stellt der Berliner Musiker und Künstler Robert Lippok (u. a. Gründer der ostdeutschen Underground Band »Ornament & Verbrechen« und von »to rococo rot«) sein neues audiovisuelles Projekt vor, das in 2011 auf dem Label »raster-noton« erschien. Seine feinfühlig-Klangsynthesen ergänzt Lippok hier immer wieder durch Samples und Feldaufnahmen und präsentiert diese in einem abstrakt-minimalistischen visuellen Rausch.

“redsuperstructure” is the new audiovisual project by Berlin-based musician and artist Robert Lippok’s (founder of the East German underground band “Ornament & Verbrechen” and later “to rococo rot”, among others), which was released on the “raster-noton” label in 2011. Lippok constantly expands his delicate sound syntheses through samples and field recordings and presents them in an abstract-minimalist visual rush.

sound lines / drawing scores

workshop mit *with* John & Evelyn Grzinich^{EE}

In dem Workshop wird das Verhältnis von Zeichnung, Geste und klanglicher Repräsentation untersucht. Zentraler Aspekt ist die Untersuchung der Geste, das Positionieren und Bewegen des Instruments der Improvisation im Raum. Die Sound-Komponente beinhaltet Themen wie Klang-Objekt-Interaktion, Spielkonstellationen, Gruppen-Improvisation und Aufnahmetechniken. Die Zeichen-Komponente thematisiert repräsentatives und nichtrepräsentatives Abbilden, Markierungen, grafische Partituren. Es wird untersucht, wie der Körper als Instrument fungieren kann und wie sich Geste in Klang und Bild manifestiert. Der Workshop ist offen für Menschen jeden Alters mit Interesse für Experimente zwischen Klang und Visualisierung. In this workshop we will explore the relationships between drawing, gesture and sonic representation. We will begin by working with the components of sound and drawing separately, then slowly integrate them into a single process. The central aspect of our explorations of both sound and drawing revolves around gesture, that is, how we position and move the body as an instrument for improvisation. The sound component will include a variety of topics such as sound-object-space interactions, game play and group improvisation. The drawing component will include topics on representational and non-representational image making, marking, scoring through game play and group improvisation. We will also analyse the body as an instrument and how gesture can be manifested in both image and sound. Artists and researchers working in all media are encouraged to participate.



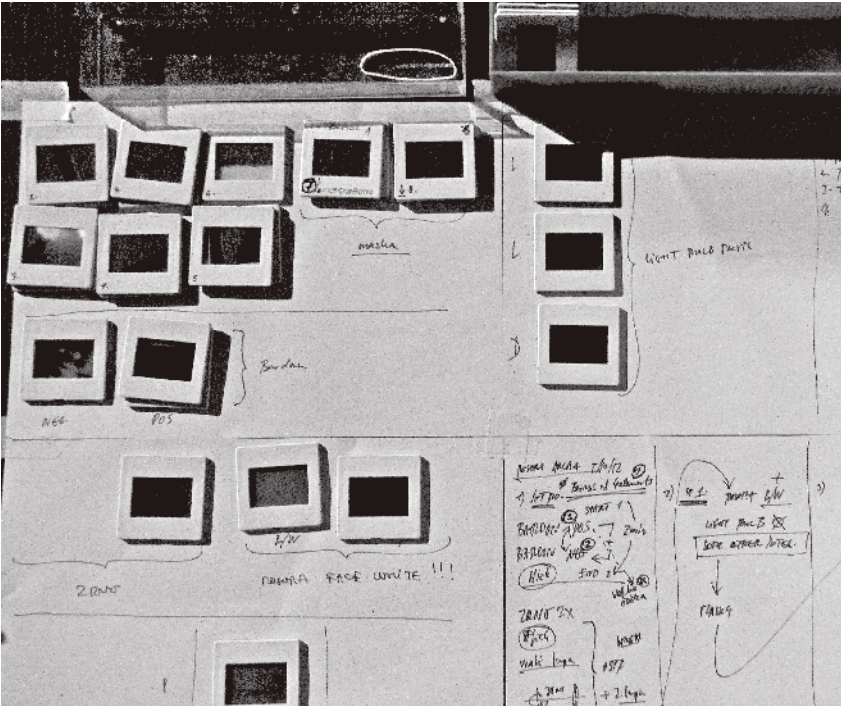
PREVOD KILOGRAMU NA TONINU

VÁHA	TÓNINA	VÁHA	TÓNINA	VÁHA	TÓNINA
70	b moll	80	c	90	d moll
71	c moll	91	d	91	e moll
72	d			92	f moll
73	e			93	g
74	f			94	a
75	g moll			95	b
76	a moll			96	c
77	b			97	d
				99	



ERÝ

PREVOD KILOGRAMU NA TONINU





Wiege der Moderne in der Provinz – Intermediale Kunst in der Tschechoslowakei von der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen bis zur Samtenen Revolution

Miloš Vojtěchovský

➤ Einführung

Für dieses Essay über die Geschichte intermedialer Kunstformen aus der Perspektive von experimenteller Kunst und Sound Art in der kommunistischen Tschechoslowakei ist es notwendig, sowohl die historischen Kontexte wie auch die Situation, in denen sich die Kunst und die Künstler in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren befanden zu skizzieren. Die avantgardistische Kunst der Tschechoslowakei (und Zentraleuropas) aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen war zwar aus den offiziellen Geschichtsbüchern verschwunden, dennoch aber waren die Grundideen der Avantgarde – v. a. das Konzept einer Überwindung der »bürgerlichen Kunst« – im Bewusstsein geblieben. Ebenso wie im Westen hatte es auch hier eine lebhaftige Tendenz gegeben, die Reinheit der Genres durch hybride Werkformen zu hinterfragen, die irgendwo zwischen Musik und Bildender Kunst, Literatur, Film und Theater angesiedelt waren. Das Interesse an interdisziplinären Ansätzen findet sich im Werk einer ganzen Reihe prominenter Figuren der tschechischen Kunstszene zwischen den beiden Weltkriegen. Ihre charakteristischen Merkmale waren das Bewusstsein um Mobilität, Kosmopolitismus und eine gute Kenntnis der europäischen Kunstlandschaft, was unter anderem auch daran lag, dass sich in Städten wie Prag oder Brno bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs tschechische, deutsche und jüdische kulturelle Einflüsse mischten.

Der vielleicht berühmteste und bedeutendste Vertreter aus dieser Epoche ist Bohuslav Martinů (1890–1959), der bereits seit seiner Studienzeiten im Jahre 1923 in Paris lebte und später in die USA übersiedelte. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Machtübernahme durch die Kommunisten ist er niemals wieder in die Tschechoslowakei zurückgekehrt. Außer Martinů aber gab es eine Reihe anderer Künstler, die in der Geschichte der europäischen Avantgarde bis heute fast in Vergessenheit geraten sind.

Erst in den 1980er Jahren wurden die Werke des Komponisten, Pädagogen und Musiktheoretikers Alois Hába (1893–1973) wiederentdeckt. Hába war beeinflusst von den Werken Schönbergs, Weberns und Ferruccio Busonis, zu dem er während seines Studiums in Wien und später in Berlin auch persönlichen Kontakt pflegte. Nachdem er sich intensiv mit der arabischen Musik auseinandergesetzt hatte, entwickelte er sein Konzept einer athematischen

und mikrotonalen Musik. In Zusammenarbeit mit den Musikinstrumentenfabriken Petrof und August Förster entwarf er 1923 die erste Version eines Viertelton-Pianos. Daneben entwickelte er mehrere Dutzend Viertelton-Instrumente (Gitarren, Trompeten, Klarinetten und Harmoniums). Seine Mikrointervallkompositionen verstand Hába als einen Weg zur Befreiung von den Traditionen des klassischen europäischen Denkens über Musik, und seine einmaligen experimentellen Instrumente waren dafür geschaffen, seine mikrotonalen Kompositionen in Konzerten aufführen zu können. Ein weiterer Künstler, dessen Werk erst kürzlich für die Geschichte der europäischen Avantgarde wiederentdeckt wurde, ist Zdeněk Pešánek (1896–1965), ein vielseitig talentierter Künstler, der u. a. Lichtskulpturen und kinetische Objekte für Gebäude entwarf und eine individuelle Version des Farbenklaviers entwickelte. Sein synkretisches Werk verbindet Ideen des Konstruktivismus, Surrealismus und Poetismus mit einem ausgeprägten sozialen Engagement. 1932 begegnete Zdeněk Pešánek in Prag dem deutsch-jüdisch-tschechischen Komponisten Erwin Schulhoff (1894–1942). Schulhoff arbeitete an der monumentalen Kantate »Das Kommunistische Manifest« nach Texten von Karl Marx und Friedrich Engels. Nach Aussagen von Zeitgenossen war die Produktion als spektakuläres Avantgarde-Event geplant: die Komposition sollte kostenlos auf öffentlichen Plätzen aufgeführt werden – mit großem Orchester, Solisten, einem gemischten Chor und einem Kinderchor und begleitet von einer in der Partitur festgelegten Lichtchoreographie. Mit der Idee Licht, Musik und Bewegung zu verbinden, hatte sich Schulhoff bereits in den 1920er Jahren beschäftigt. Zusammen mit Zdeněk Pešánek hatte er den Prototypen eines Farbenklaviers entwickelt und 1928 in Prag der Öffentlichkeit vorgestellt. Schulhoff spielte dabei eigene Kompositionen, die von sich synchron zur Musik verändernden Farbflächen begleitet wurden.

Zur Aufführung des »Manifests« nach den ursprünglichen Plänen von Pešánek und Schulhoff ist es jedoch nie gekommen. Zu sehr behinderte bereits die Atmosphäre von Spannung und Angst vor einem aufziehenden Krieg die Realisierung derartig visionärer Projekte. Zdeněk Pešánek starb im Jahre 1965 von der Öffentlichkeit fast vollkommen vergessen.

Avantgardistisches Theater

Besonders stark waren Konzepte und Ideen der Verbindung von unterschiedlichen Technologien und Medien im avantgardistischen Theater verbreitet, das in der Tschechoslowakei zwischen den beiden Weltkriegen auch eine wichtige gesellschaftlich-innovative Rolle spielte. Das »Neue Theater« der Tschechoslowakei knüpfte in den 1960er Jahren an diese Tradition an. Im Prager Theater D 34, das 1934 von Emil František Burian (1904–1959) gegründet worden war, wurden zwei wegweisende dramatische Prinzipien entwickelt: zunächst das Prinzip des »Theatergraph« – einer Kombination aus Kino- bzw. Film- und Theater Techniken mit klassischen Schauspielern, Projektionen, Filmen und Lichtdesign – und zweitens das Prinzip der »Voi-ceband« – einer speziellen Deklamationstechnik, die sich an musikdramatischen Rezitationsformen orientierte.

Beide Konzepte wurden durch Ideen für ein synthetisches Theater inspiriert, die in den Texten der Mitglieder des Prager Linguistenkreises beschrieben

worden waren. Das bedeutendste Mitglied dieses Kreises, Roman Jakobson, publizierte anlässlich des 10. Gründungsjubiläums des »Befreiten Theaters« (Osvobozené divadlo) seinen »Brief an zwei Prager Kabarettisten über Noetik und Semantik von Jux« (1937), wo er ausgehend von der Sprachtheorie Karel Bühlers die Satiren des Regisseur- und Schauspielerduos Jiří Voskovec und Jan Werich analysierte. Auch ein weiterer russischer Emigrant, Pjotr Bogatyrev, der sich mit Ethnografie und volkstümlicher Literatur beschäftigte, arbeitete mit Burian zusammen, der nicht nur Gründer, sondern auch Direktor, Schauspieler und Musiker von D 34 war.

Nach Burian sollte das avantgardistische tschechische Theater eine Synthese vieler Kunstformen sein, ein intermediales Ereignis, dessen einzelne Komponenten fest miteinander verknüpft waren. Das Konzept der »Voi-cebands« z. B. bedeutete die Ausweitung des Spektrums damals bekannter expressiver Techniken, integrierte Jazzphrasierungen, Brummen, Pfeifen, Zischen und andere expressive Vokaltechniken aus der Musik. Die Bezeichnung selbst verweist auf Burians Faszination durch afroamerikanische und tschechische Jazzorchester und Vokalensembles, aber auch auf das Volkstlied und den gesprochenen Dialekt mit seiner Musikalität, seiner Lautmalerei, Poesie, Harmonie und seinem Rhythmus.

Es war eine zumeist politisch links stehende und engagierte Theaterszene um D 34 und seine Autoren, die hinter dem Bekenntnis zur Befreiung des Theaters von Klischees und Konventionen stand und das Spielerische, die Improvisation, populäre Kultur und Avantgarde propagierte. Die politischen Standpunkte der Szene zwangen einen großen Teil seiner Repräsentanten zur Flucht vor den Nazis. Diejenigen, die blieben, wurden häufig in Konzentrationslagern gesperrt. Nach dem Krieg begann sich die unterbrochene Tradition unter gesellschaftlich veränderten Bedingungen zunächst neu zu ordnen. Nach der Machtübernahme durch die Kommunistische Partei 1948 war die unabhängige Kulturszene, das Autorentheater, die Literatur, Bildende Kunst und Musik unter den Druck der Zensur geraten, dennoch aber kam es in den folgenden zehn Jahren zu seiner langsamen Erneuerung. Die Werke einer jungen Autoren-generation, die für das so genannte »Scény malých forem« (Theater der kleinen Bühnen) schrieb, wurden neben der tschechoslowakischen Neuen Welle im Film und den rebellischen Schriftstellern der 1960er Jahre zu einem Katalysator für Veränderungen hin zu einer freieren Gesellschaft und zu einem Versuch, in einen Dialog mit den Machtstrukturen zu treten. In kleinen Musikclubs, Cafés und Studios fanden improvisierte und häufig politisch nonkonforme Veranstaltungen statt. Meistens bestanden sie aus einer Mixtur aus improvisiertem Sprechtheater, »bourgeois« Genres wie Chanson, Jazz, Blues oder Rock'n Roll, gesprochener oder gesungener Poesie und ungewöhnlichen Bühnenbildern. Auch an Konzepte des avantgardistischen Vorkriegstheaters, der Bildenden Kunst und Musik knüpften die jungen Künstler an, z. B. anlässlich der offiziellen Vorbereitungen für den »Kulturexport« bei den Weltausstellungen 1956 und 1967. Die Vorstellungen der »Laterna Magica« (unter Leitung von Alfréd Radok und in Zusammenarbeit mit dem Licht-Designer, Autor und Regisseur Radúz Činčera und dem Bühnenbildner Josef Svoboda) waren eine Attraktion auf der Brüsseler Expo 1956, und das interaktive Kinoprojekt »Kinoautomat« mit seiner Verbindung von Film, Theater und Musik wurde in Montreal 1967 als wegweisendes Konzept des »expanded cinema« gefeiert.

Zwischen Klang und Bild

Trotzdem blieben die Arbeiten der meisten Künstler aus dem experimentellen, audiovisuellen Bereich in den 1960er und 1970er Jahren eine Randerscheinung, die nur von einer relativ kleinen Gruppe von Experten und Enthusiasten verfolgt wurde. Ihre Bedeutung zeigt sich erst in der Rückschau. Nur für einen kurzen Zeitraum um das Jahr 1968 herum fanden Happenings, Konzerte und Performances ihren Weg auch in größere Säle. Im Rundfunk und Fernsehen, in öffentlichen Galerien, Konzertsälen und Museen waren sie jedoch nach wie vor nur sehr selten zu sehen. Durch die Möglichkeit zu internationalen Festivals und Symposien zu reisen, nach Polen, Jugoslawien oder in Ausnahmefällen auch nach Westeuropa, ergaben sich für junge Künstler Gelegenheiten, sich mit Kollegen aus anderen Ländern zu treffen und die internationale Kunstszene kennenzulernen.

Ein zentrales Thema für die Generation der 1960er Jahre waren die Verbindungen zwischen Bildender Kunst und Musik. Milan Grygar (*1926) malte 1961 seine ersten nichtfigurativen Bilder. Sein Interesse verlagerte sich aber bald schon in die Suche nach den Zusammenhängen von Klang, Bewegung, Raum und Farbe. 1964 nahm er an einer vom Verband der Tschechoslowakischen Bildenden Künstler organisierten Reise zur Biennale in Venedig teil. Zum ersten Mal in Europa waren hier Werke der amerikanischen Pop-Art zu sehen, im amerikanischen Pavillon Bilder von Robert Rauschenberg und Jasper Johns. Grygar sah auch Werke von Joseph Beuys und die Merce Cunningham Dance Company. Im Herbst 1964 gastierte das Ensemble in Prag und John Cage und David Tudor lernten Künstler aus der Prager Szene kennen, insbesondere den Flötisten und Komponisten Petr Kotík, der bald darauf mit der Merce Cunningham Dance Company auftrat.

Grygar konzentrierte sich in seinen Arbeiten sowohl auf die klangliche Abbildung des Zeichnungsprozesses selbst wie auch auf die graphische Darstellung von Klängen. 1966 nahm er mit einem Tonband Geräusche beim Zeichnen auf Papier auf und erarbeitete sich so erste Serien von »akustischen Zeichnungen«. Später entstanden Bilder, die er als Klang- und Farbpartituren bezeichnete. Dank des Tonbandgerätes begann er mit der Ausarbeitung der Idee einer Omnipräsenz des Klangs, der jede Bewegung des menschlichen Körpers genauso wie jede mechanische Bewegung von Maschinen begleitet. Für große Schwarzweiß-Zeichnungen benutzte Grygar Schilfrohr oder Holzstückchen als Malwerkzeuge, für kleinere Tusche-Zeichnungen auch mechanisches Spielzeug, Käämme und Gläser oder er malte direkt mit den Fingern.

1969 führte er eine Reihe von Performances mit solchen taktilen Zeichnungen auf, die auf Film dokumentiert sind. So hängte er z. B. einen großen Bogen weißes Papier auf, schnitt Löcher für Arme und Beine hinein und malte mit seinen Fingern oder bereitgestellten Gegenständen. Das Ergebnis waren exakte visuelle Aufzeichnungen der Aktionen, begleitet vom Klang des Zeichnungsprozesses. Anfang der 1970er Jahre veröffentlichte Grygar eine Schallplatte mit einer kleinen Auswahl seiner akustischen Zeichnungen, die man durchaus in den Kontext ähnlicher Experimente von Klangkünstlern in Westeuropa stellen kann. Nach 1967 entstanden auch Partituren, die er zur Interpretation durch Musiker freigab. Bis heute sind sie im Repertoire in Europa und den USA zu finden. Am Ende der 1980er Jahre

kehrte Grygar wieder ganz zur Malerei zurück. In seiner Serie »Antiphonies« befasste er sich weiterhin mit der pythagoräischen Idee einer musikalisch-mathematischen Durchdringung der Welt, indem er mit Komplementärfarben und farbharmenischen Flächen experimentierte.

Eine weitere interessante Figur an der Grenze von Klang und Bild ist der Dichter und Bildende Künstler Ladislav Novák (1925–1999), der sein gesamtes Leben in Třebíč, einer Kleinstadt in der Hochebene von Böhmischem Mähren, verbrachte. Seine Werke zeichnen sich durch den freien Umgang mit einer Reihe verschiedener Medien und Techniken aus, in erster Linie Zeichnungen und Collagen sowie dem gesprochenen und geschriebenen Wort. Er ist einer der wenigen tschechischen Künstler, der in Kontakt zur internationalen Szene der phonetischen Poesie stand. 1962 beschaffte er sich ein kleines Sonet Duo-Tonbandgerät und begann mit Aufnahmen seiner eigenen Stimme zu experimentieren. Dank eines Redakteurs beim Tschechoslowakischen Rundfunks in Liberec konnte er 1969 in einem professionellen Studio mehrere Gedichte aufzeichnen, die ihren Weg auch ins Ausland fanden. Obwohl Novák in relativer Isolation lebte und seinen Lebensunterhalt als Lehrer an einer Oberschule verdiente, war er über zeitgenössische Entwicklungen in der Kunst gut informiert. Er führte eine langjährige Korrespondenz mit Raoul Haussmann, dem Dada-Protagonisten und Förderer des Lautgedichtes, der vor dem Krieg einige Zeit in Prag gelebt hatte, er stellte aber auch mit Kollegen wie Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Pierre Garnier, Ernst Jandl oder Maurice Lemaître aus.

Phonetische Gedichte sind allerdings nur ein Aspekt seines vielseitigen Schaffens, zu dem auch visuelle und konkrete Poesie, Collagen, Frottagen und »Alchimagen« gehören. Anders als beim phonetischen Gedicht beinhaltet die symbolische Codierung, dass die Essenz eines Gedichtes durch die Schrift nicht fixierbar ist. Die Möglichkeiten, die ihm die Aufnahmetechnik boten, setzten seine Originalaufnahmen in eine direkte Beziehung zur auralen, chthonischen und körperlichen Poesie. Novák gab der Poesie ihre Unmittelbarkeit zurück, indem er ihr erlaubte, ohne das geschriebene Wort wirken zu können. Seine Experimente waren sicherlich auch durch die politischen Verhältnisse in den 1950er und 1960er Jahre motiviert – sein Werk reagiert auf die Sinnentleerung der Sprache, auf »Entropie, Erniedrigung und Manipulation des offiziellen Newspeak in der Politik«, so der Kunstkritiker und Autor Jiří Valoch.

Olga Kárlíková und die Strukturen einer natürlichen Sprache

Die Suche nach Zusammenhängen zwischen natürlichen Prozessen, graphischen Zeichen und allgemeinen Gesetzmäßigkeiten in der Natur prägt die Malerei von Olga Kárlíková (1923–2004). Ihre scheinbar abstrakten Bilder erinnern an handschriftliche Texte, die mit einer Art Symbolalphabet geschrieben wurden, manchmal auch an graphische Notation von Musik, entstammen aber einem intensiven Studium des Vogelgesangs und dessen Abbildung in der zeichnerischen Linienführung. Ihre vielen hundert Zeichnungen sind genaugenommen seismographische Aufzeichnung von Prozessen in der Natur, bei dem das Ohr die Hand und das Auge leitet. Seit 1966 arbeitete Kárlíková an diesem Konzept einer strukturellen Landschaftsmalerei. Sie skizzierte die sich ständig wandelnde Choreografie und Orches-

trierung von Landschaften, ihre scheinbar immer gleichen, aber dennoch wechselnden Konturen im Frühling und Sommer, sie studierte den Gesang von Lerchen, Finken, Gelbspöttern, Amseln, Meisen, Schwalben, Krähen und Mauerseglern. Sie erstellte systematisch »Register«-Bücher für die akustische Kommunikation der Vögel, die auf wiederkehrenden Gesangswendungen beruhten, und untersuchte ihre Bewegungen im Flug. Ihre Bilder haben eine starke Verwandtschaft zu graphischen Partituren. Sie oszillieren zwischen der rein visuellen Wahrnehmung, musikalischen Formen und morphologischen Momentaufnahmen von Orten, die deren Vergänglichkeit und Einzigartigkeit erfassen. Diese Qualitäten rücken die Werke von Olga Kárlíková in die Nähe zeitgenössischer künstlerischer Konzepte, die die Untrennbarkeit des Menschen und der Natur propagieren, etwa bei Gregory Bateson, John Cage oder Olivier Messiaen. Wie Kárlíková entwarf auch der Bildende Künstler und Performer Jan Steklík (*1938) als Direktor der Künstlergruppe »Křížovnícká škola čistého humoru bez vtipu« (Schule der Kreuzritter für reinen Humor ohne Witz) eine eigene Version einer künstlerisch-poetischen Parallelwelt. Und auch das Werk von Milan Knížák aus den 1960er und 70er Jahren mit seinem Konzept der »Broken Music« und den impulsiven, von der musique concrète beeinflussten Stücken der Gruppe Aktuál, gehört hierher. Dank seiner Zugehörigkeit zur Fluxusbewegung gehört Knížák zu den wenigen tschechischen Künstlern, die international bekannt wurden.

»Underground«

Das generationsübergreifende Bewusstsein von Kontinuität in der Kunstszene ist während der zwei Jahrzehnte, die auf die Okkupation durch die Armeen der Warschauer-Pakt-Staaten im Jahre 1968 folgten, nie ganz verschwunden. Sein Überleben verdankt es Aktivitäten, die eher in privaten oder in halböffentlichen Zirkeln stattfanden oder auch im Umfeld der Dissidenten. Viele Jahre lang wurden Informationen in Form von »Samizdat« verbreitet, das Kopieren von Schallplatten war ebenso wichtig wie die Vervielfältigung von Texten. Eine Schlüsselrolle in dieser Zeit spielte die tschechische Undergroundszene aus Musikern und Literaten, die zum Sprachrohr der jüngeren regimekritischen Generation wurden. Die Konzerte der Rockgruppe »The Plastic People of the Universe«, die von Ivan Martin Jirous, einem Sprecher der Untergrundbewegung, gemanagt wurde, oder der befreundeten Bands »DG 307« und »Umělá hmota« (Kunststoff) erlangten zum Beginn der 1970er Jahre Kultstatus und wurden zu Symbolen des Widerstandes gegen den totalitären Staat. Ebenso wichtig aber war die Arbeit von Organisationen, die sich an der Grenze zwischen der offiziellen und alternativen Kunstszene bewegten.

Eine zentrale Rolle spielten hierbei die Veranstaltungen und Publikationen der Jazz Section-Artforum (Jazzová sekce), die 1971 als Teil des Musikerverbands entstanden war. Dank der Jazz Section wurden die jährlichen »Prager Jazztage« zu einem der wenigen Foren, bei denen man aktuelle Formen des Jazz, Jazzrock oder die alternative Rockszenen hören konnte. Außerdem gab es Konzerte mit moderner experimenteller Musik, die auf keinem anderen offiziellen Festival aufgeführt wurde. Es gab improvisierte Musik, World Music und z. B. Aufführungen mit graphischen Partituren von Milan Grygar

(mit dem Schlagzeuger Alan Vitouš und dem Multiinstrumentalisten Jiří Stvín). Im Verlag der Jazz Section wurden Dutzende von Publikationen über Musik, Bildende Kunst, Performance und konzeptionelle Kunst veröffentlicht, die im ganzen Land aufmerksame Leser quer durch alle Generationen fanden. Die Festivals selbst wurden von Zehntausenden Fans besucht.

Im Jahr 1984 – der Staat hatte wohl die Gefahr von Veränderungen, die durch die Jazz Section hätten entfacht werden können, gespürt – wurde die Jazz Section mit Hilfe der Gerichte zerschlagen. Einige Mitglieder wechselten im Vorfeld der Ereignisse von 1989 ins Lager der Dissidenten und dort spielte die Jazz Section eine wichtige Rolle als eine der wenigen Organisationen, die logistisch im Stande war, mit den chaotischen Verhältnissen während der »Samtenen Revolution« umzugehen.

In den Anfangsjahren nach der Revolution spürte man noch ein gewisses revolutionäres Ethos, in dem die Strategien einer regimekritischen, authentischen Kultur weiterlebten. Schrittweise aber veränderten sich Kunst und Kultur und spielen nun auch in Tschechien jene Rolle, die typisch ist für Gesellschaften, die nicht von so einschneidenden Veränderungen betroffen waren, wie das in der Tschechoslowakei in den letzten 60 Jahren der Fall war.

Übersetzung: *Rico Schote*

Literatur

- × Jaroslav Anděl (Hrsg.), »Czech Modernism 1900–1945«, Huston Museum of Fine Arts, 1990.
- × Jaroslav Anděl/Petr Szczepaniak (Hrsg.), »Cinema all the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908–1939«, National Film Archive, Prag 2008.
- × Gordon Skillings, »Samizdat and Independent Society in Central and Eastern Europe«, Macmillan, London 1989.
- × Josef Alan (Hrsg.), »Alternative Culture. A Story of Czech Society 1945-1989«, Prag 2001.
- × Jiří Vysloužil, »Alois Hába. Život a dílo«, Prag 1974.
- × »Laterna Magika – New Technologies in Czech Art of the 20th Century«, KANT, Prag 2002.
- × Zdeněk Pešánek, »Kinetizmus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba«, Česká grafická Unie, Prag 1941.
- × John Neubauer, »History of the Literary Cultures of East-central Europe«, John Benjamins Publishing Co., 2006.
- × Hana Rousová (Hrsg.), »Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let«, Ausstellungskatalog, Prag 1988.
- × Vít Havránek, in: Jeffrey Shaw/Peter Weibel (Hrsg.), »Future Cinema-The Cinematic Imaginary after Film«, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/The MIT Press, Cambridge, 2002.
- × Jean-Yves Bosseur/Jiří Zemánek/Milan Grygar/Mojmír Grygar, »Milan Grygar-Obraz a zvuk, Gema art«, Prag 1999.
- × Jan Sekera/Jiří Valoch/Marcela Pánková/Arsén Pohribný, »Ladislav Novák, LVU – VUL«, Prag 1995.
- × Jiří Valoch, »Proměny Ladislava Nováka«, Gallery, Prag 2002.

The Provincial Cradle of Modernity – Intermedia art in Czechoslovakia from the interwar period to the Velvet Revolution

Miloš Vojtěchovský

► Introduction

For this essay on the history of intermedia art in the broader “retro-perspective” of experimental and sound art in Communist Czechoslovakia, it is necessary to outline the historical context and the situation in which art and artists found themselves in the late 1950s and early ’60s. Interwar Czechoslovakian (and Central European) avant-garde art had for many years been largely omitted from official accounts of history, but nevertheless maintained a constant presence as an awareness took shape here of the broader base of avant-garde agendas, which is to say: as a specific component of the “Pan-European” concept of revising the concept of “bourgeois art”.

As in the West, here, too, there was a vivid tendency to “violate” the purity of styles and disciplines with hybrid works that lay somewhere between music, fine art, literature, film and theatre. An interest in a “cross-disciplinary” approach can be found in the work of many prominent figures in the interwar generation in Czechoslovakia. Its characteristics included their awareness of mobility, cosmopolitanism, as well as a good knowledge of the European scene, which was for the most part only natural, given that Czech, German and Jewish culture had existed side by side in cities such as Prague and Brno until the beginning of World War II.

The most famous and prominent figure here was Bohuslav Martinů (1890–1959), who had lived in Paris since studying there in 1923, and later moved to the United States. After the war ended and the Communists seized power he never returned to Czechoslovakia. But aside from him, there were many other artists who were, until recently, all but forgotten in the history of the European avant-garde.

In the 1980s the work of the composer, teacher and music theorist Alois Hába (1893–1973) was rehabilitated. Hába had been influenced by the work of Schoenberg, Webern and Ferruccio Busoni, whom he had met in person while living and studying in Vienna and later in Berlin. After discovering the world of Arab music, he developed his concept of “athematic” and microtonal music. In collaboration with Petrof and August Foerster, musical instrument manufacturing companies, he built the first version of a quarter-tone grand piano in 1923. Aside from this, he constructed several dozen unique quarter-tone instruments – guitars, trumpets, clarinets and harmoniums – for per-

forming and promoting his system of microtonal music. Hába saw this system as a way of freeing himself from the traditions of European musical thought, and his unique experimental instruments were necessary to perform his compositions.

Another artist whose work has only recently been incorporated into the history of the European avant-garde was Zdeněk Pešánek (1896–1965), a versatile artist who made light and kinetic sculptures for architecture and designed a distinctive version of the colour piano. His work was syncretic, and it combined the ideas of Constructivism, Surrealism and Poetism with a social conscience. In 1932 Pešánek met the composer Erwin Schulhoff (1894–1942), of Czech, German and Jewish origin, in Prague. At the time Schulhoff was working on his monumental cantata “Manifesto”, based on the writings of Karl Marx. According to contemporary sources the production was designed to be a spectacular avant-garde happening: the composition was to be performed free of charge in town and city squares, with a large wind orchestra including soloists, a mixed choir and a children’s choir. The entire performance was to be accompanied by a light show. The score included a script for orchestrating the lighting design. Schulhoff had already explored the idea of combining light, music and movement in the 1920s. He and Pešánek had built a prototype of the colour piano, which they presented to an audience in Prague in 1928, where Schulhoff played his compositions accompanied by a synchronised composition for changing fields of colour. “Manifesto” was not, however, staged as originally envisaged by Pešánek and Schulhoff, and the atmosphere of tension and fear at the prospect of war did not favour such grand productions. Pešánek died in 1965, almost entirely forgotten.

Avant-garde Theatre

Concepts and ideas of how to combine different technologies and media were most powerful in avant-garde theatre, which in interwar Czechoslovakia played an important role as an innovative and popular social scene, and the Czechoslovakian New Theatre of the 1960s drew strongly on this tradition. At the D 34 theatre in Prague, founded in 1934 and managed by Emil František Burian (1904–1959), two important dramatic principles were established. The first was known as the “theatergraph”, which deployed a combination of cinematic and theatrical techniques: live acting, projected images, film and light design. The second was a musical drama style of recitation, known as “voiceband”.

The concepts of “voiceband” and the theatre of light were inspired by the ideas of a synthetic theatre described and articulated in the writings of the Prague Linguistic Circle. To mark the tenth anniversary of the opening of the “Osvobozené divadlo” (Liberated Theatre), the Circle’s most prominent member, Roman Jakobson, published “The Noetics of Fun”, in which he analysed the verbal humour of the duo of directors and actors Jiří Voskovec and Jan Werich against the background of Karl Bühler’s theory of language. Another Russian émigré, Petr Bogatyrev, who studied ethnography and folk literature, worked with Burian, who was not only the founder of D 34, but also a director, actor and musician. Avant-garde Czech theatre was intended as a synthesis of multiple art forms, and a theatrical performance was like

a structure whose individual components were firmly connected. The use of “voiceband” at D 34 was a way to extend the range of expressive devices in use at the time, deploying jazz phrasing, humming, hissing, whistling, and other expressive uses of the vocal organs in music. The title refers to the inspiration Burian took from black and Czech jazz orchestras and vocal ensembles, but also to folk singing and the dialect of the spoken word with its musicality, onomatopoeia, poetry, harmony and rhythm.

It was the mostly left-wing and politically engaged theatre scene, represented alongside D 34 by the authors of the Liberated Theatre’s repertoire, that lay behind the manifesto to free the theatre from clichés and conventions in favour of playfulness, improvisation, and the world of popular culture and the avant-garde. The scene’s political views forced many of its members to flee from the Nazis; those that didn’t were often incarcerated in concentration camps.

After the war, this tradition was once again taken up in the context of a society reshaped by wartime occupation. After the Communist Party seized power in 1948, independent culture, including theatre, literature, visual art and music, came under pressure from ideological censorship, but during the next ten years there was a gradual revival. The work of young artists, organised under the label “Scény malých forem” (Theatres of small stages), alongside the Czechoslovakian New Wave in film and the rebellious writers of the 1960s, served as a catalyst for a political shift toward a freer society, and served as an attempt to enter into a dialogue with the power structures. Improvised, often aesthetically and politically non-conformist performances were taking place in small music clubs, cafés and studios. These often consisted of a mixture of improvised spoken word, “bourgeois” genres such as chanson, jazz, blues and rock and roll, spoken and sung poetry, and new forms of stage design.

Young artists also drew on the older concepts of pre-war avant-garde theatre, fine art and music, adapting it to the new context, for example, on the occasion of participating in the “export” of art under the official preparations for two World Expos in 1956 and 1967. A performance by the “Laterna Magika” (directed by Alfréd Radok, with the collaboration of optical systems designer, writer and director Radúz Činčera and with a stage design by Josef Svoboda) was a sensation at Expo 58 in Brussels, and the interactive cinema project “Kinoautomat” in Montreal in 1967 was lauded as a pioneering concept for expanded cinema – a combination of film, theatre and music.

Between Sound and Image

However, in the 1960s and ’70s the work of most composers and artists in experimental audiovisual art was a rather marginal affair, attracting the attention of just a small group of experts and enthusiasts. Its significance only emerges in retrospect. For a brief period around the year 1968, happenings, concerts and performances found their way into more prestigious venues, though they were rarely featured on radio or television, or in official galleries, concert halls or museums. Excursions to international festivals and art symposiums in Poland, Yugoslavia and – in exceptional cases – Western Europe were opportunities for Czechs to meet their counterparts from other countries, and to take a look at the broader international art scene.

For the generation of the 1960s, there was an urgent need in the Czechoslovakian art scene to connect the worlds of music and fine art. Visual artist Milan Grygar (b. 1925) painted his first non-figural paintings in 1961, but he soon moved away from abstract art in favour of exploring the connections between sound, movement, space and colour. In 1964 he was part of a visit organised by the Association of Czechoslovakian Fine Artists to the Venice Biennial, where American pop art was first presented in Europe. The US pavilion displayed paintings by Robert Rauschenberg and Jasper Johns. In Venice, Grygar also saw the work of Joseph Beuys, as well as the Merce Cunningham Dance Company, who staged a performance in Prague in the autumn, and John Cage and David Tudor met Prague-based artists, above all the flautist and composer Petr Kotík, who soon thereafter began performing with the company.

In his work Grygar concentrated on the audio qualities of the process of drawing, and on the graphical depiction of sound: ways of visualising a line on a surface and a vibration in space. In 1966 he used magnetic tape to record the sounds of a line on paper, and went on to make a series of acoustic drawings. He later produced paintings that he regarded as audio and colour scores. Thanks to the tape recorder, he began developing his idea of the omnipresence of sound, which accompanies every movement of the human body and the mechanical motions of machines. Grygar used a cane and sticks to make large black and white drawings, and in smaller drawings in black ink he used mechanical toys, combs, glasses and his fingers as tools. In 1969 Grygar performed a number of staged events for his tactile drawings, which were documented on film. He would hang up a large sheet of white paper, cut holes for his limbs, and paint with his fingers or with objects that he could reach with his arms and legs. The result was a visual record of the event, accompanied by the sound of the paper vibrating. At the beginning of the 1970s Grygar released a record, a limited edition of recordings of his acoustic drawings, which can be placed in the context of similar experiments in the new sound art in Western Europe. From 1967 onwards there were several sound scores intended to be interpreted by musicians, and to this day they have featured in repertoires in Europe and the United States. At the end of the 1980s Grygar returned to painting, and in his “Antiphonies” series of canvases he continued to work on the Pythagorean idea of the sonic and mathematical relations that apply to the world, using planes of colour and their complementarity and harmony.

Another interesting artist working with sound and image was the poet and visual artist Ladislav Novák (1925–1999), who spent his entire life in Třebíč, a small town in the Bohemian-Moravian Highlands. His work is typified by his free use of a variety of media and techniques, primarily drawing, collage, text, and the written and spoken word. He was one of few Czech artists to become part of the international phonetic poetry scene. In 1962 he acquired a small Sonet Duo tape recorder and began experimenting by recording his own voice. Thanks to an editor at Czechoslovak Radio in Liberec, he had the opportunity in 1969 to record several of his poems in a professional studio, and those recordings found their way abroad. Although Novák lived in relative isolation and worked all his life as a secondary-school teacher, he was very well informed on contemporary developments in art. He corresponded

with Raoul Hausmann, a protagonist of Dada and a promoter of sound poetry who had lived in Prague for a time before the war, and he had exhibitions with contemporaries such as Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Pierre Garnier, Ernst Jandl and Maurice Lemaître.

Phonetic poems were just one aspect of his versatility. He produced visual and concrete poetry, alongside collage, frottage and “alchemy”. Unlike phonetic poems, encoding in visual symbols implies that the instantiation of a poem cannot be set down in writing, and the opportunities offered by sound recording technology place his original recordings in a direct relationship with aural, chthonic and physical poetry.

Novák thereby restored to poetry its archetypal immediacy, allowing it to operate outside the written word. In the 1950s and '60s Novák's phonetic and experimental poetry was also surely influenced by the political situation, and his work was a response to the voiding of the meaning of language, to the “entropy, degradation and manipulation of official newspeak policy”, in the words of the art critic and visual poet Jiří Valoch.

Olga Karlíková and the Structures of the Language of Natural Speech

The search for connections between natural processes, graphic symbols and common algorithms of reality led the painter Olga Karlíková (1923–2004) to study birdsong, recording its cadences in the lines of her drawings. Her apparently abstract drawings and paintings are reminiscent of cycles of manuscript texts, written using a language of symbols, or graphic notations for music performances. Karlíková's hundreds of drawings and dozens of paintings are a seismographic record of processes in nature, tracing the motion of the hand and eye and guided by hearing. From 1966 on, Karlíková sought her own conception of structural landscape painting directly in the countryside. She sketched the constantly changing choreography and orchestration of the countryside, its seemingly identical and yet always different contours in spring and summer, resonant with larks, finches, warblers, blackbirds, tits, swallows, crows and swifts. She systematically compiled “registers” of script referring to sonic formulas for the language of animal communication, and she studied and recorded the motion of different bird species in flight. Her drawings have a kinship with graphic scores, and they oscillate between purely visual perception and musical form and moment, capturing the sequentiality and uniqueness of the morphology of a particular place.

These aspects of her work are – evidently intuitively – in line with contemporary concepts in world art concerning the inseparability of man and nature, and with the ideas of Gregory Bateson, John Cage and Olivier Messiaen.

The visual artist and performer Jan Steklík (b. 1938), head of the art group “The Křížovnická School of Humour without Wit”, devised his own version of a poetic, artistic parallel world. There is also the work of Milan Knížák in the 1960s and '70s, with his concept of Broken Music, and the impulsive works of *musique concrète* he made in the “Aktual” group. Thanks to his membership of Fluxus International, he was one of the few Czech artists to achieve international prominence.

File under »Underground«

The intergenerational continuity in the art community in the two decades following the occupation by Warsaw Pact forces in 1968 did not entirely vanish, but its survival was due more to activities taking place on the level of personal contacts, or within the semi-official or dissident art scenes. For many years, information was distributed in the form of *samizdat*, where the copying of recorded music was as important as the replication of texts. The Czech music and literary underground played a key role during this time, where there were a number of artists who proclaimed the younger generation's radical anti-establishment views. Concerts and recordings by the rock band "The Plastic People of the Universe" (managed by the underground spokesman Ivan Martin Jirous), as well as affiliated bands such as "DG 307" and "Umělá hmota", attained an almost mythical status in the 1970s, and were symbols of defiance against the totalitarian state. Equally important, however, were the activities of a number of organisations that straddled the official and alternative art scenes.

A pivotal role was played by the publishing and organisational activities of the "Jazz Section-Artforum", which was set up in 1971 as part of the Musician's Union. Civil disobedience expressed by means of promoting jazz, and later rock, found its strongest support in the Jazz Section, as any alternative to the official political structures was by then illegal. Thanks to the Jazz Section, the annual "Prague Jazz Days festival" became an opportunity to hear contemporary forms of jazz, jazz fusion and alternative rock. There were also concerts of experimental classical music that would not have been included in official festivals. Here there was improvised music, jazz fusion, rock and world music, and performances of graphic scores by Milan Grygar, the percussionist Alan Vitouš and the multi-instrumentalist Jiří Stivín. The Jazz Section's publishing activities produced dozens of publications on music, fine art, performance and conceptual art, which found their way to attentive readers of all ages throughout the country. Tens of thousands of fans went to the festivals, and in 1984 the state, sensing the danger of change that the Jazz Section might induce, used the courts to dissolve the organisation. In the lead-up to the momentous year of 1989, several members of the Jazz Section joined forces with the dissidents, and it played an important role as one of a handful of organisations that were capable of coping with the logistics in the chaos of the Velvet Revolution. In the initial years after the revolution a certain revolutionary ethos remained, with strategies for anti-establishment, critical and authentic culture continuing, but gradually culture and art came to play the standard role familiar in more stable societies that have not been afflicted by as many changes as has Czechoslovakia over the last sixty years.

Translation: *Adrian Dean*



Bibliography

- × Jaroslav Anděl (ed.), "Czech Modernism 1900–1945", Huston Museum of Fine Arts, 1990.
- × Anděl Jaroslav / Petr Szczepaniak (eds.), Cinema all the time: "An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908–1939", translated by Kevin B. Johnson, National Film Archive, Prague 2008.
- × Gordon Skillingm, "Samizdat and Independent Society in Central and Eastern Europe", Macmillan, London 1989.
- × Josef Alan (ed.), "Alternative Culture. A Story of Czech Society 1945-1989", Prague, 2001.
- × Jiří Vysloužil, "Alois Hába. Život a dílo", Prague 1974.
- × "Laterna Magika – New technologies in Czech Art of the 20th century", KANT, Prague 2002.
- × Zdeněk Pešánek, "Kinetizmus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba", Česká grafická Unie, a. s., Prague 1941.
- × John Neubauer, "History of the Literary Cultures of East-central Europe", John Benjamins Publishing Co, Amsterdam 2006.
- × Hana Rousová (ed.), "Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let", catalogue of the exhibition, Prague, 1988.
- × Vít Havránek, in: Jeffrey Shaw and Peter Weibel (eds.), "Future Cinema – The Cinematic Imaginary after Film", Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/The MIT Press, Cambridge, MA, 2002.
- × Jean-Yves Bosseur/Jiří Zemánek/Milan Grygar/Mojmír Grygar, "Milan Grygar-Obraz a zvuk, Gema art", Prague, 1999.
- × Jan Sekera/Jiří Valoch/Marcela Pánková/Arsén Pohribný: "Ladislav Novák, LVU – VUL", Prague, 1995.
- × Jiří Valoch, "Proměny Ladislava Nováka", Gallery, Prague, 2002.

Der Osten des Westens – Elektroakustische Musik in der Tschechoslowakei von 1948 bis 1992

Martin Flašar

➤ Sozialistischer Realismus (1948)

Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Tschechoslowakei beginnt etwas später als in Westeuropa. Anders als in den westlichen Staaten dauerte es fast bis zur Mitte der 1950er Jahre bis elektroakustische Musik erstmals in der tschechoslowakischen Presse erwähnt wurde, und es dauerte zehn weitere Jahre bis die Bewegung auch praktisch an Bedeutung gewann. Die offizielle Doktrin des sozialistischen Realismus von 1948 hatte die Entwicklung der Künste in der Nachkriegszeit zum Stillstand gebracht. War die Tschechoslowakei in der Zeit zwischen den Weltkriegen im Stande gewesen, mit den europäischen Avantgarden aus Paris, Wien oder Berlin Schritt zu halten, so stellte dieses »neue« Dogma einen zumindest teilweisen Rückschritt dar. 1949 wurde mit dem tschechoslowakischen Komponistenverband eine Organisation zur Kontrolle der Einhaltung der Doktrin gegründet. Der Verband war gegenüber dem Staat direkt rechenschaftspflichtig und außerhalb des Verbandes war es kaum möglich, als Künstler öffentlich zu arbeiten. Die elektroakustische Musik geriet als autonome Bewegung unter den Verdacht, sich der offiziellen Doktrin zu widersetzen.

Treffen im Untergrund (1950–1960)

Die Verbreitung von Informationen über zeitgenössische Entwicklungen und Kunstrichtungen im Ausland war, v. a. wegen des Verbotes, jenseits des »Eisernen Vorhangs« zu reisen, stark eingeschränkt. Nachrichten über die neueste Musik trafen nur mit Verspätung ein. Die wichtigste Quelle für tschechische Komponisten, um elektroakustische Musik kennen zu lernen, waren daher Treffen im »Untergrund«, häufig in den privaten Wohnungen von Künstlern und deren Freunden. Die ersten Erwähnungen von *musique concrète* und elektronischer Musik in der tschechischen Presse erschienen erst Mitte der 1950er Jahre¹ und sie lieferten nur sehr allgemeine Informationen über das Phänomen. Erst in den 1960er Jahren ergab sich die Möglichkeit *musique concrète* und internationale elektronische Musik auch direkt zu hören, v. a. beim Festival Warschauer Herbst (Warszawska Jesien), das 1956 dank des politischen Tauwetters in der poststalinistischen Ära vom polnischen Komponistenverband (Związek Kompozytorów Polskich) gegründet worden war. Der Warschauer Herbst war in Mittel- und

Osteuropa für lange Zeit das einzige Festival, das sich mit aktueller Musik befasste. Und als solches wurde es zur Brücke zwischen West und Ost.

Aufbruch und Ernüchterung (Die 1960er Jahre)

Wirklich entscheidende Veränderungen in der Rezeption elektroakustischer Musik vollzogen sich erst in den 1960er Jahren. Die plötzliche Entspannung der politischen Situation nach 1956 führte auch zu Reformströmungen in der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei. In dieser kurzen Zeit der relativen Freiheit konnten international bedeutende Vertreter der elektroakustischen Musik in die Tschechoslowakei einreisen:

- × 1961 kam Lejaren Arthur Hiller in die Tschechoslowakei.
- × 1966 besuchten Pierre Schaeffer, François Bayle und Guy Rebeil Prag.
- × 1966 Auftritt der Groupe des Recherches Musicales, gefolgt von einem praktischen Seminar zur musique concrète.
- × 1968 war Karlheinz Stockhausen zu Gast bei den Seminaren von Smolenice in der Slowakei.
- × 1969 besuchte Luigi Nono Prag.

Schon in den frühen 1960er Jahre entstanden mit den eingeschränkten technischen Möglichkeiten privater Studios eine Reihe von experimentellen elektroakustischen Kompositionen. Zunächst standen diese Stücke noch unter dem ästhetischen Einfluss des Surrealismus und arbeiteten v. a. mit Collage- und Montagetechniken, wie z. B. »Smích« (Lachen, 1962) von Vladimír Srámek nach dem Gedicht von Jiří Kolář oder »Geologie, aneb jak jsme zabíjeli tatínka« (Geologie, oder wie wir den Vater umbrachten, 1963) von Ladislav Novák.

Auch auf institutioneller Ebene wurden Veränderungen sichtbar. 1963 wurde unter dem Dach des Tschechischen Komponistenverbandes und unter der Leitung des Musikwissenschaftlers Vladimír Lébl ein kybernetisches Komitee gegründet. Bereits 1958 hatte Lébl eine Einführung in elektroakustische Musik und musique concrète veröffentlicht. 1964 und 1970 gab er zwei Anthologien mit dem Titel »Nové cesty hudby« (Neue Wege der Musik) heraus, die erstmals ausführlich und in tschechischer Sprache Neue Musik thematisierten. Der erste Teil beinhaltete neu übersetzte Texte von Abraham Moles: »Uvedení do současného stavu hudby« (Einführung in den aktuellen Stand der Musik) und Joel Cohen: »Teorie informací a hudba« (Informationstheorie und Musik). Eine wichtige Rolle spielte der Beitrag des tschechischen Wissenschaftlers Antonín Sychra »Hudba a kybernetika« (Musik und Kybernetik). Der Text befasste sich mit der Nutzung von Computern zur strukturellen Analyse von Volksliedern. Diese Analyse war für Sychra jedoch nur der erste Schritt eines weitaus komplexeren Prozesses zur Klangsynthese. Ziel der Anwendung der Kybernetik auf die Musik sei, so Sychra, einerseits die Analyse von Gesetzmäßigkeiten und grundlegenden Architekturprinzipien musikalischer Strukturen und andererseits deren algorithmische Modellierung bzw. Synthese. Sychra umging das Handicap der internationalen Isolierung durch das Studium von Publikationen von D. A. Bell, Wilhelm Fucks, Collin Cherry, Abraham Moles, Jan Mukařovský und Norbert Wiener. Außerdem nahm er an Lejaren A. Hillers Vorlesung

»Information Theory and Musical Analysis« im Elektronischen Studio des Polnischen Rundfunks am 25. September 1961 teil.

Das erste Seminar für elektronische Musik fand 1964 beim Tschechoslowakischen Rundfunk in Plzeň statt. Es wurde vom kybernetischen Komitee und dem Forschungsinstitut des Rundfunks und Fernsehens in Prag organisiert. Für das Seminar wurden Workshops zur Klangsynthese und -analyse und zur Bearbeitung von elektronischen und konkreten Klängen eingerichtet. 57 Teilnehmer hatte das Seminar, darunter 19 Komponisten und 10 Musikwissenschaftler, Toningenieure, Wissenschaftler, Techniker und andere Gäste. Als Experten nahmen der Komponist Miloslav Kabeláč, Eduard Herzog und Vladimír Lébl teil.

In der Slowakei entwickelte sich die elektroakustische Musik unter ähnlichen kulturpolitischen Rahmenbedingungen wie in Tschechien. Die ersten elektroakustischen Kompositionen hier stammen von Ilja Zeljenka und Roman Berger (siehe Slávo Krekovič, S. 330f). Mit der Gründung des Tonstudios des Tschechoslowakischen Fernsehens in Bratislava wurden elektronische Klänge v. a. in Filmen und Dokumentationen eingesetzt. Das Studio und seine technische Ausstattung dienten zwar auch als Basis für experimentelle Werke, dennoch aber war die Mehrheit der Produktionen funktionale Musik für den Film oder das Theater, u. a. I. Zeljenka: »Slunce v síti« (Sonne im Netz, 1962); R. Berger: »Povstání v ulici Sykamore« (Aufstand der Straße); J. Malovec: »Výhybka« (Die Weiche).

Der wichtigste Impuls für die Entwicklung des Studios für Elektronische Musik in Brno war der bereits erwähnte Besuch der Groupe des Recherches Musicales in Prag 1966, dem sich ein praktisches Seminar über musique concrète anschloss. Im gleichen Jahr erschien die erste umfassende Publikation in tschechischer Sprache: »Elektronická hudba« (Elektronische Musik) von Vladimír Lébl. Gründer und Leiter des Studios in Brno war Jiří Hanousek. 1969, gerade ein Jahr nach dem Einmarsch der so genannten »befreundeten Armeen« der Warschauer Pakt Staaten in die Tschechoslowakei am 21. August 1968, organisierte das Studio in Brno das Festival »Expozice experimentální hudby« (Festival Experimenteller Musik). Dieses einmalige Festival, bei dem in der Tschechoslowakei noch immer fast unbekannte deutsche und französische Kompositionen zu hören waren (z. B. »Kontakte« und »Der Gesang der Jünglinge« von K. Stockhausen oder »Violostries« von B. Parmegiani), wurde aber schon nach zwei Jahren wieder verboten. 1971 wurde Jiří Hanousek entlassen und er verließ das Land. Das Studio wurde geschlossen.

In einer ungleich besseren Position befand sich das Tonstudio an der Musikakademie in Prag (AMU), das relativ spät (1970) gegründet wurde und überraschenderweise auch offiziell unterstützt wurde. Die ersten Kompositionen – wie etwa »Etudes« von Ivan Kurz – entstanden dort bereits im Gründungsjahr.

»A bout de souffle« (Die 1970er Jahre)

Während der 1970er und 1980er Jahre ging die Produktion elektroakustischer Musik deutlich zurück. Hierfür gibt es zwei Gründe:

1. Die elektroakustische Musik hatte, wie Carl Dahlhaus anmerkte, bereits um 1970 ihre Attraktivität verloren und wurde mehr und mehr zu einer

Randerscheinung: »Die elektronische Musik hat ihre Schrecken verloren, zugleich aber auch die passionierte Teilnahme, der sie in den ersten Jahren begegnete. Sie ist, nachdem sie zunächst von einer aufgestörten Publizistik ins Zentrum der Neuen Musik gerückt worden war, zu einem Randphänomen verblasst. Und es fällt heute bereits schwer, sich die Bestürzung ins Gedächtnis zurückzuführen, die von den frühesten elektronischen Kompositionen ausging.«²

2. Zweitens betrafen die politischen Restriktionen der so genannten »Normalisierung« auch die Produktionen elektroakustischer Musik. Nach den Ereignissen des Prager Frühlings im Jahre 1968 dominierten Zensur und Repressionen. Die nun für experimentelle künstlerische Positionen feindselige politische Situation spiegelte sich unmittelbar in einigen elektroakustischen Werken wider: z. B. in Miroslav Ištvan's »Avete morituri« (1968) oder Alois Piňos' »Mříže« (Gitter, 1970).

Anzahl der Produktionen elektroakustischer Musik in der Tschechischen Republik 1960–1997³:

- × bis 1964: ca. 5 Kompositionen pro Jahr
- × um 1970: fast 30 Kompositionen pro Jahr
- × 1981: fast keine Kompositionen
- × 1991: mehr als 35 Kompositionen pro Jahr
- × 1993–1997: relative Stagnation, ca. 15 Kompositionen pro Jahr

Gegenwart der Geschichte (nach 1989)

Das nächste einschneidende Ereignis in der Geschichte der Tschechoslowakei, das die politische und künstlerische Situation von Grund auf veränderte, war im November 1989 die so genannte »Samtene Revolution«, die das Ende der kommunistischen Ära einleitete und 1993 zur Teilung der Tschechoslowakei in zwei eigenständige Staaten führte. Auch diese politischen Entwicklungen reflektierten die Komponisten in ihren Stücken, z. B. in Martin Mareks »Kůl v plotě« (Zaunpfahl) (1996) – eine Parodie auf die letzte Rede des Sekretärs des Zentralkomitees Miloš Jakeš – oder in audiovisuellen Kompositionen von Alois Piňos und Dalibor Chatrný »Mříže« (Gitter, 1970/1991).

Auch neue Institutionen entstanden in dieser optimistischen Zeit: die Gesellschaft für Elektroakustische Musik (1989), die den internationalen Wettbewerb Musica Nova organisierte, das Audiostudio in Prag (1990), das fünf Jahre später in Studio F umbenannt wurde und schließlich das Festival Expozice nové hudby (Festival Neuer Musik, 1990) in Brno, das an die Tradition des Expozice experimentální hudby (Festival Experimenteller Musik) aus den 1960er Jahren anknüpfte und diese bis heute weiterführt.

Übersicht über die wichtigsten Institutionen für elektroakustische Musik in der Tschechoslowakei (1960–1995)

- × 1961 Tonstudio des Tschechoslowakischen Fernsehens in Bratislava
- × 1964 Studio für elektronische Musik des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno
- × 1965 Experimentalstudio des Tschechoslowakischen Rundfunks in Bratislava
- × 1965 Forschungsinstitut des Rundfunks und Fernsehens in Prag
- × 1967 Experimentelles Studio des Tschechoslowakischen Rundfunks in Plzeň
- × 1969–1970 Festival Experimenteller Musik »Expozice experimentální hudby« / seit 1990 – Festival für Neue Musik »Expozice nové hudby«, Brno
- × 1969–1970, 1989– Musica Nova – internationaler Musikwettbewerb
- × 1970 Tonstudio der Musikakademie (AMU) in Prag
- × seit 1989 Gesellschaft für Elektroakustische Musik
- × 1990–1995 Audiostudio – 1995 umbenannt in Studio F

Der Osten des Westens – Zusammenfassung

Die Bedingungen, unter denen sich elektroakustische Musik in der Tschechoslowakei entwickelte, waren hochparadox aufgrund der politischen Verhältnisse. Die erhebliche Verzögerung bei der Rezeption verursachte einen enormen zeitlichen Rückstand in der Entwicklung elektroakustischer Musik in der Tschechoslowakei, so dass elektroakustische Musik gemessen am Gesamtvolumen künstlerischer Produktionen eine Randerscheinung geblieben ist. Als die politischen Hindernisse 1989 beseitigt waren, nahm das Volumen elektroakustischer Musikproduktionen rasch zu und erreichte schnell ein ähnlich hohes Niveau wie in der so genannten »Goldenen Epoche« am Ende der 1960er Jahre. Doch die alten politischen Hindernisse wurden von neuen und nun wirtschaftlichen abgelöst.⁴ Das Interesse an elektroakustischer Musik erlosch nach und nach wieder. Die experimentelle elektroakustische Musik kehrte an jene Orte zurück, aus denen sie vor mehr als 30 Jahren gekommen war – in die Wohnungen und privaten Studios experimenteller Musiker und Komponisten.

Übersetzung: *Rico Schote*

- 1 J. Matějček, »Poznámka o elektronické a konkrétní hudbě« (Anmerkungen zur elektronischen und konkreten Musik), in: Hudební Rozhledy (HRo), S. 294–295; M. Novotný, »Hudba očima techniky: Tak zvaná »konkrétní« a »elektronická« hudba« (Die Musik mit den Augen der Technik. So genannte »konkrete« und »elektronische« Musik), in: HRo 1958, S. 364–68; V. Lébl, »O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby« (Über die Musik der Zukunft und die Zukunft der Musik), in: HRo 1958, S. 696–700.
- 2 Carl Dahlhaus, »Ästhetische Probleme der elektronischen Musik«, in: Experimentelle Musik. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 7, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1970, S. 81.
- 3 L. Dohnalová, »Estetické modely evropské elektroakustické hudby a Elektroakustická hudba v ČR« (Ästhetische Modelle der europäischen Elektroakustischen Musik und der Elektroakustischen Musik in der Tschechischen Republik), Praha 2001, S. 154.
- 4 L. Zajíček, »History of Electroacoustic Music in the Czech and Slovak Republics«, The Leonardo Music Journal, Vol. 5, 1995, S. 39–48.

The East of the West: The context for electroacoustic music in Czechoslovakia, 1948–1992

Martin Flašar

➤ Facing Socialist Realism (1948)

The history of electroacoustic music (EM) in Czechoslovakia began later than it did in Western Europe. Unlike the situation in West European countries, it was not until the mid-1950s that EM was first mentioned in the Czech musical press, and it took almost ten more years before the movement pervaded Czechoslovakia on a practical level.

The official doctrine of socialist realism meant a big step back during the post-war era. Although Czechoslovakia had been able to keep up with the inter-war European avant-garde, whether in Paris, Vienna or Berlin, this “new” official dogma of socialist realism meant at least a partial retreat. A special organization controlling the observance of official doctrine – the Czechoslovak Composers’ Union – was established in 1949. This union answered directly to the state, and it was not possible to work officially as an artist outside the union. EM, as an autonomous movement opposing the official doctrine, was viewed with suspicion.

Close encounters (1950–60)

The spread of both foreign movements and contemporary developments in art was hampered by the impossibility of crossing the Iron Curtain and learning about new music. For Czech composers, the primary sources for information about EM were “underground” private listening seminars and discussions held in the flats of composers and their friends. It was not until the 1960s that there was any direct contact with musique concrète and electronic music in a global context. The first references to musique concrète and electronic music began appearing in the Czech press in the mid-1950s, and they provided very basic information about this phenomenon.¹

The chance for direct acquaintance with EM came with the founding of the Warsaw Autumn festival 1956 by the Polish Composers’ Union. This was made possible by the thaw that followed the Stalinist era. The Warsaw Autumn was for a long time the only venue for contemporary music in Eastern Europe – and as such it served as a bridge between West and East.

From Rite of Spring to spring fever (1960s)

There were important changes in the reception of EM in Czechoslovakia in the 1960s. The sudden détente in the political situation in Czechoslovakia allowed reformist currents to form in the Czech Communist Party. During this short period of liberty, the most prominent representatives of EM were able to visit the country

- × Representatives of EM to visit Czechoslovakia during the 1960s
- × In 1961, Lejaren Arthur Hiller came to Czechoslovakia.
- × In 1966, Pierre Schaeffer, François Bayle, and Guy Rebeil visited Prague.
- × 1966: A visit of the Groupe des Recherches Musicales was followed by a practical seminar on musique concrète.
- × In 1968, Karlheinz Stockhausen was a guest of the seminar at Smolenice in Slovakia.
- × In 1969, Luigi Nono came to Prague.

In the early 1960s, several “home-made” experiments in EM were undertaken under the aesthetic influence of Surrealism. Techniques like collage and montage were used for the earliest compositions, such as “Smích” (Laughter, 1962) by Vladimír Šrámek, based on the poems of Jiří Kolář, or “Geologie, aneb jak jsme zabijeli tatínka” (Geology, or how we were killing Dad, 1963) by Ladislav Novák.

A first attempt was undertaken at an institutional level in 1963 with the creation of a Cybernetic committee, led by the musicologist Vladimír Lébl, within the official Czechoslovakian Composers Union. In 1958 he published an overview of EM and musique concrète, and in 1964 and 1970 he edited two anthologies called “Nové cesty hudby” (New Paths in Music), which provided the first consistent information available in Czech on the New Music movement. The first volume included newly translated articles by Abraham Moles, “Uvedení do současného stavu hudby” (Introduction to the contemporary state of music), and Joel Cohen, “Teorie informací a hudba” (Information theory and music). The article by Czech author Antonín Sychra, “Hudba a kybernetika” (Music and cybernetics), published in the same volume, played an important role. His contribution was concerned mainly with the use of computers in the structural analysis of folk songs. This analysis was considered a first step towards a more complex process involving subsequent synthesis. The goal of cybernetics should be an understanding of the basic laws and principles involved in building a musical structure, and its reverse algorithmic modelling and synthesis. Sychra overcame the handicap of international isolation by studying publications by D. A. Bell, Wilhelm Fucks, Collin Cherry, Abraham Moles, Jan Mukařovský and Norbert Wiener. He personally participated in Lejaren A. Hiller’s lecture Information Theory and Musical Analysis in the Electronic Studio at Polish Radio on September 15, 1961.

The first seminar on electronic music was held at the Czechoslovakian Radio Station in Plzeň in 1964. It was organized by the Cybernetic committee and the Research Institute of Radio and Television in Prague, both newly established institutions. Special laboratories were created for sound synthesis, complex sound analysis and the processing of pre-recorded electronic

sounds, and for recording concrete sounds. The seminar had 57 participants, including 19 composers and 10 musicologists, sound engineers, researchers, technicians and other guests. Participating experts were composer Miloslav Kabeláč (1908–1979), Eduard Herzog and Vladimír Lébl.

In Slovakia, EM developed under the same cultural-political conditions as it did in the Czech scene. First attempts in the field of EM in Slovakia were made by composers Ilja Zeljenka and Roman. EM was also used in the Czechoslovakian television studio in Bratislava as an element in soundtracks for films and documentaries. This studio and its equipment were used as a basis for all following experimental works. Nevertheless, most of the music produced was functional, and was used for films or the theatre (I. Zeljenka: “The Sun In the Net”, 1962; R. Berger: “Uprising in the Sycamore Street”, J. Malovec: “A Cross Switch”).

Besides studios in Bratislava and Plzeň, other studios were making early forays in EM. The most important impulse for the development of the Electronic Music Studio in Brno was the visit to the Groupe des Recherches Musicales in Prague in 1966, followed by a practical seminar on musique concrète. In the same year the first crucial publication on the subject in Czech appeared: “Electronic Music”, by Vladimír Lébl. The Electronic Music Studio at the Czechoslovakian Radio Station in Brno was founded by its leader Jiří Hanousek. Nevertheless, at the beginning it was impossible for the studio to be managed officially. Activities at the Studio culminated at the turn of the decade. In 1969 the “Exposition of Experimental Music” was staged for the first time in Brno. It was just one year after the invasion on August 21 1968 of Czechoslovakia by so-called “friendly forces” from the Eastern bloc. This rare festival of contemporary music could only be staged twice, in 1969 and 1970, before it was banned. The “Exposition of Experimental Music” brought into Czechoslovakia the hitherto unknown German and French compositions “Kontakte” and “Gesang der Jünglinge” by K. Stockhausen, and “Violostries” by B. Parmegiani. Jiří Hanousek was sacked in 1971. He left the country and the Studio was closed.

The Sound Studio at the Music Academy in Prague had a better position it was founded quite late (in 1970), and was, surprisingly, supported by high officials. First compositions – “Etudes” by Ivan Kurz – were already completed in that first year.

»A bout de soufflé« (1970s)

During the 1970s and 1980s, production of EM slowly decreased. There were two main reasons:

- 1) Firstly, as Carl Dahlhaus pointed out, by about 1970 EM had already lost its appeal and had become a marginal phenomenon: “The electronic music lost its horrors but also the passionate sympathy which it had gained in its early times. After it had been pulled into the centre of New Music by excited press, it became a marginal phenomenon.”²
- 2) The second reason was the political restriction of EM production under the conditions of the so-called “normalisation”. This policy of censorship and repression followed the events of the “Prague Spring” in 1968. The hostile political situation was immediately reflected in EM Compositions, for example, Miloslav Ištvan’s “Avete morituri” (1968) or Alois Piňos’ “Grate” (1970).

Volume of EM production in the Czech Republic (1960–1997) (Dohnalová 2001)³:

- × until 1964: 5 compositions a year
- × circa 1970: almost 30 pieces a year
- × 1981: almost none
- × 1991: more than 35 a year
- × 1993–1997: relative stagnation, about 15 compositions/year

Future of History (1989–)

The next crucial breaking points in the history of Czechoslovakia, which also influenced the political and artistic situation, were the “Velvet Revolution” in November 1989, which signalled the end of the Communist era, and the partition of Czechoslovakia into two autonomous states in 1993. This turbulent period was also reflected in several EM compositions, as in “Fence stake” (Kůl v plotě, 1996) by Martin Marek, a parody of the last speech of the Central Committee Secretary Miloš Jakeš, or audiovisual compositions by Alois Piňos and Dalibor Chatrný: “Grate” (Mříže, 1970/1991).

During this optimistic time several new institutions were founded: the “Society for Electroacoustic Music” (in 1989), which provided the International EM Competition “Musica Nova”: the “Audiostudio” in Prague (1990), which five years later became “Studio F”: and, finally, the “Exposition of New Music” in Brno was restored in 1990 carrying the 1960s tradition of the “Exposition of Experimental Music” into today.

EM Institutions in Czechoslovakia (1960–95):

- × 1961 TV Studio in Bratislava
- × 1964 Czechoslovakian Radio Studio Brno
- × 1965 Experimental Studio at Czechoslovakian Radio in Bratislava
- × 1965 Research Institute of Radio and Television in Prague
- × 1967 Experimental Studio in Plzeň
- × Exposition of Experimental Music (1969–70) / Exposition of New Music (1990–)
- × Musica Nova – International EA Music Competition (1969–70, 1989–)
- × 1970 Sound Studio of the Music Academy in Prague
- × (1989–) Society for Electroacoustic Music
- × Audiostudio (1990–95) – became Studio F in 1995

The East of the West – Conclusions

The historical context in which EM existed in Czechoslovakia was highly paradoxical, mainly due to the political situation. A delay in the spread of the new movements in our region greatly reduced the time during which EM could develop. Contact between developments in West European art and developments in the politically isolated Czechoslovakian scene were limited. EM remained a minor movement within the wider world of art production. Once the political obstacles had been eliminated in 1989, the volume of EM production quickly reached the same or higher levels it had enjoyed during the “golden era”, i. e. the late 1960s and early 1970s. Nevertheless, polit-

ical obstacles were replaced by economic ones⁴, and interest in EM slowly dwindled in the face of the mass production of electronic music. Experimental EM returned to the places from which it emerged more than 30 years ago – to the homes and small studios of curious musicians and composers.

Translation: *Adrian Dean*



- 1 J. Matějček, “Poznámka o elektronické a konkrétní hudbě”, in: HRo, pp. 294–295; M. Novotný, “Hudba očima techniky: Tak zvaná ‘konkrétní’ a ‘elektronická’ hudba”, in: HRo 1958, pp. 364–68; V. Lébl, “O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby”, HRo 1958, pp. 696–700.
- 2 Carl Dahlhaus, “Ästhetische Probleme der elektronischen Musik”, in: Experimentelle Musik: Schriftenreihe der Akademie der Künste, Vol. 7, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970, p. 81.
- 3 L. Dohnalová, “Estetické modely evropské elektroakustické hudby a Elektroakustická hudba v ČR”, Praha 2001.
- 4 L. Zajíček, “History of Electroacoustic Music in the Czech and Slovak Republics”, The Leonardo Music Journal, vol. 5, 1995, pp. 39–48.



Michal Rataj

➤ *Dieser Text reflektiert aus einer persönlichen Perspektive die Entstehung und Geschichte des auf Radiokunst spezialisierten Programms Radioateliér¹ des Tschechischen Rundfunks 3 – Vltava (Moldau). Der Autor ist seit seiner Gründung Produzent des Programms. Seit 2003 sondiert Radioateliér die Welt der akustischen Kunst, initiiert neue Werke und versucht dadurch, eine kontinuierliche Entwicklung von Radiokunst zu fördern – eine Zielsetzung, die es im Kontext der akustischen Künste² in Tschechien bis dahin nicht gab.*

Seit seinen Anfängen ist es der Rundfunk mit seinen Werkzeugen, Produktions- und Sendestrukturen gewesen, der zu einem natürlichen Partner experimenteller Formen der akustischen Kunst wurde. Dies zeigt die Geschichte der experimentellen Rundfunkstudios nach dem Zweiten Weltkrieg in nahezu ganz Europa. In der Tschechoslowakei beginnt dieses Kapitel 1965, als das Experimentalstudio des tschechoslowakischen Rundfunks in Bratislava gegründet wurde, 1967 gefolgt vom Elektronischen Studio in Plzeň. Aus meiner Sicht war es jedoch nicht diese Tradition der institutionalisierten elektroakustischen Musik des Rundfunks, die für mich und meine Generation den eigentlichen Impuls lieferte, mit unserer Arbeit im Bereich der Radio- und Medienkunst zu beginnen. Ebenso wenig war es die zersplitterte Tradition der experimentellen Literatur und Poesie, die bis zu den »Voicebands« der 1930er Jahre und zur konkreten und phonetischen Poesie der 1960er Jahre zurückreicht – zu Autoren wie Ladislav Novák, Jan Kolář, Josef Hiršal oder Künstlern, die mit anderen Konzepten arbeiteten – insbesondere Stanislav Dvorský oder Miroslav Topinka. Gewiss, einige jüngere Künstler wie Lukáš Jiříčka und Jiří Adámek³ griffen nach diesen Inspirationsquellen, entstaubten sie und lassen sie heute unter völlig anderen Bedingungen weiterleben.

Zwar entwickelten wir im Laufe des Jahres 2002 die ersten Konturen für das neue Programm auch vor diesem historischen Hintergrund. Paradoxerweise trug aber nicht einmal die Existenz des Audiostudios des Tschechischen Rundfunks in Prag, das in der Anfangseuphorie des Jahres 1990 als experimentelles Studio gegründet worden war und an die Tradition des Elektronischen Studios in Plzeň in den 1960er und 1970er Jahre anknüpfen sollte, dazu bei, diese Konturen zu festigen.

Wichtiger für uns war die Arbeit von »Radio Mama«, das zwischen 1993 und 1995 durch seine ungewöhnlichen Klänge und Live-Sendungen mit gängigen Vorstellungen darüber aufräumte, wie eine (Live-)Radiosendung funktionierte. Die Hauptakteure von »Radio Mama« – Dušan Všelicha und Jaroslav Dušek – bildeten später das Herz von »Radio Limonádový Joe«, ein Format, das Radio und improvisiertes Theater kombinierte.

Radioateliér ging am 25. Januar 2003 auf Sendung. Das Gefühl, das uns bei der Umsetzung und Formulierung der Programminhalte begleitete, könnte man mit dem Begriff der »tabula rasa« beschreiben. Das Programm balancierte an der Grenze zwischen den immer noch nachklingenden Mythen der Zeit vor der »Samtenen Revolution« und der Flut neuer Informationen, die hereinbrach und die bis dahin fehlenden Kenntnisse und Erfahrungen aufzufüllen begann. Aus dieser ambivalenten Orientierung heraus ergaben sich eine ganze Reihe von Fragen, die für mich von entscheidender Bedeutung waren:

Was bedeuten Begriffe wie Sound Art, Radio Art oder ars acustica im speziellen Kontext der aktuellen tschechischen Szene?

Wie kann ein solches Programm in einer Rundfunkanstalt durchgesetzt werden?

Welche Künstler laden wir ein, neue radiophone Werke zu entwickeln?

Für mich war klar, dass nur die Künstler selbst mit ihren Werke bei der Definition dessen helfen konnten, was Radiokunst bedeutete, und zwar nicht nur innerhalb der neu entstehenden tschechischen, sondern auch im offenen Kontext der globalen Szene. Mit einem minimalen Budget begann ich, Künstler zu suchen, die eine wenn auch noch so geringe Affinität zu Klang aufwiesen – von Komponisten mit einer traditionellen musikalischen Ausbildung über Intermedia-Künstler und Bildende Künstler bis hin zu Theaterleuten mit Interesse am Musiktheater oder der deutschen Hörspieltradition.

Die erste Überraschung für mich war, dass sich viele Künstler, die mit Klang arbeiteten, gegenseitig gar nicht kannten. Daraus ergab sich eine weitere Aufgabe: es galt eine Plattform zu etablieren, die einen besseren gegenseitigen Austausch darüber ermöglichte, was die »anderen« taten. Ich merkte bald, dass es wirklich interessant war, Künstler mit vollkommen verschiedenen Backgrounds, mit unterschiedlichen ästhetischen Positionen und Ansätzen davon zu überzeugen, im Studio zusammenzuarbeiten und gemeinsame Projekte zu entwickeln.

Schnell wurde mir auch klar, dass es notwendig war, Künstler nicht nur in Tschechien zu suchen, sondern dass ich mich bemühen musste, internationale Entwicklungen zu verfolgen, um Inspirationsquellen für tschechische Künstler zu finden und sie zu motivieren, ihre Ansätze zu überdenken und neue Arbeitsweisen zu initiieren. Seit 2004 sendeten wir daher auch Werke internationaler Künstler, die mehr oder weniger stark die Entwicklungen in der Tschechischen Republik reflektierten. Daneben war die Mitgliedschaft des Tschechischen Rundfunks in der European Broadcasting Union (EBU)⁴, die den Zugang zu einer größeren Produzentengemeinde im Ausland ermöglichte, ein ausgezeichnete Weg, ein Bewusstsein für den internationalen Kontext herzustellen.

Am 29. September 2012 wurde die 97. PremEdition des Radioateliér gesendet und erweiterte das Spektrum um eine weitere Dimension. Die etwa achtzig Originalkompositionen des Programms reichen von elektroakustischer Musik, aktuellen Formen konkreter Poesie, Voiceband, experimentellen Features, Hörspielproduktionen und improvisierter Musik bis hin zu Soundscape-Produktionen. Es werden Künstler präsentiert, deren Wurzeln eher in der Komposition und der akademischen Musiktradition liegen (Tomáš Pálka, Jan Trojan, Petra Gavlasová, Sylva Smejkalová, Peter Machajdík), aber auch Künstler aus der zeitgenössischen Intermediaszene (Guy van Belle, Jiří Suchánek, Michael Delia, Miloš Vojtěchovský, Jan Dufek, Ladislav Železný, Martin Janíček, Jaroslav Kořán). Daneben sind Kompositionen von Musikern zu hören, die von der improvisierten Musik beeinflusst sind (Ivan Palacký, Alex Švamberk, Miroslav Posejpal, George Cremaschi, George Bagdasaraov) und Künstlern, die sich eher dem Theater oder der Performance Art zugehörig fühlen (Jiří Adámek, Lukáš Jiříčka, Pavel Novotný, Johana Švarcová).
Längst nicht alle Akteure der Szene können hier genannt werden, doch bereits diese Aufstellung zeigt, dass es heute eine lebendige künstlerische Szene im tschechischen Radio gibt.

Übersetzung: *Rico Schote*

1 www.radioart.cz

2 Zur Problematik der Begriffe in Verbindung mit zeitgenössischer Kunst im Radio verweise ich auf meine Publikation – Michal Rataj: »Elektroakustische Musik und ausgewählte Konzepte der Radioart«, AMU, Prag 2007, in englischer Übersetzung: Michal Rataj: »Electroacoustic music and selected concepts of radioart«, PFAU-Verlag, Saarbrücken 2010.

3 Bei Jiří Adámek kann man die Inspiration durch Ernst Jandl Hörspieltexte erkennen, bei Lukáš Jiříčka die Inspiration durch die Poesie und Literatur der 1960er Jahre und die Zusammenarbeit mit europäischen Musikern.

4 EBU Ars Acustica, www.ebu.ch/arsacustica

Michal Rataj



This text is a personal account of the inception and existence of the Radioateliér programme¹ on Czech Radio 3 – Vltava, which focuses on sound art for radio, as the author has been the programme’s producer since its inception. Since 2003 we have mapped the world of the acoustic arts, initiated new works and sought to establish a new continuity, which could not have previously been said to exist in the broader context of the acoustic arts² in the Czech Republic.



From the start of broadcasting, radio was, with its tools and principles for production and distribution, a natural partner for experimental forms of the acoustic arts. We are aware of the history of experimental radio studios since World War II throughout Europe. In Czechoslovakia this chapter began in 1964, when the Slovak Radio Experimental Studio opened in Bratislava, followed in 1967 by the Czech Radio Electronic Studio in Plzeň.

In my view it was definitely not this institutionalised, Czechoslovak Radio electroacoustic music that gave myself and my generation the initial impulse to explore our work, conditioned by the media and technology. Nor was it the similarly fragmented tradition of experimental literature and poetry, dating back to the “voiceband” of the 1930s and the concrete and phonetic poetry of the 1960s, whether by Ladislav Novák, Jan Kolář or Josef Hiršal, or other authors, notably Stanislav Dvorský and Miroslav Topinka, who projected various sound concepts into their texts. It is true, however, that some young artists have taken these inspirational sources (e.g. Lukáš Jiříčka, Jiří Adámek³), dusted them off and let them resonate today under entirely different conditions. It was this background which, during 2002, shaped the first contours of a new programme for Czech Radio 3 – Vltava. Paradoxically, Czech Radio’s Audiostudio in Prague, which had been set up in the euphoria of 1990 as an experimental studio seeking to draw on the 1960s–70s tradition of the Plzeň Electronic Studio, did not contribute to defining those contours.

What does still resonate is the work of Radio Mama, which in 1993–95 broke with established ideas on what live radio could be by using sound and interactive live broadcasting. The key personalities – Dušan Všelicha and Jaroslav Dušek – later formed the core of Radio Lemonade Joe, which was a combination of radio and improvised theatre.

Radioateliér made its début on 25 January 2003. The feeling accompanying the formulation of the initial principles of Radioatelier can be described as a *tabula rasa*. The programme lay somewhere between the surviving myths from the period before the revolution and the flood of new information that began to fill in the missing knowledge and experience. That ambiguous orientation gave rise to a number of questions that were of crucial importance to me:

What do terms such as sound art, radio art, *ars acustica* mean in the contemporary Czech scene?

How can such a programme be defended within a broadcasting institution?

Who will be the artists who should start making new radiophonic works?

One thing was clear: only the artists themselves and their works would help to define sound art for radio, not only in the new scene, but also as part of the open global scene. With almost no budget, I began looking for artists who displayed any sign whatsoever of an affinity for sound, including composers with a traditional education in music, intermedia and the visual arts, and theatre professionals with an interest in music theatre or the German radio drama tradition.

The first surprise for me was that many artists who work with sound in this country did not really know one another. That gave rise to another challenge: to establish a platform that would facilitate greater awareness of what “others” were doing outside “our community”. I began to discover that it was actually quite interesting to try to find ways to persuade artists with very different backgrounds, aesthetic preferences and approaches to composing with sound to get involved in studio work or joint broadcast projects.

I soon realised that I needed not only to seek out artists in this country, but also to try to follow the broader international context, which could serve as an inspiration for many Czech artists, motivating them to modify their views and initiate new working methods. Since 2004 there have been *premières* of works by foreign artists who in various ways reflect the broad palette reality of the Czech Republic in a wider or narrow sense. That aside, Czech Radio’s membership of the European Broadcasting Union, which gives it access to a broad community of producers in other countries,⁴ is a great way of building up an awareness of the international context.

On 29 September 2012, the 97th Radioateliér PremEdition was broadcast, adding another acoustic dimension to the spectrum. There are around eighty original compositions, ranging from electroacoustic music to updated forms of concrete poetry, “voiceband”, the experimental feature, German-style radio drama, improvised music and traditional soundscapes. It presents artists whose background is more in composition and academia (Tomáš Pálka, Jan Trojan, Petra Gavlasová, Sylva Smejkalová, Peter Machajdík), but also artists who are part of the contemporary intermedia scene (Guy van Belle, Jiří Suchánek, Michael Delia, Miloš Vojtěchovský, Jan Dufek, Ladislav Železný, Martin Janíček and Jaroslav Kořán). We can hear acoustic compositions by others who have been influenced by improvised music (Ivan Palacký, Alex Švamberk, Miroslav Posejpal, George Cremaschi, George Bagdasarov, etc.), or who are involved with theatre or performance art (Jiří Adámek, Lukáš Jiříčka, Pavel Novotný, Johana Švarcová).

In this context it is not possible to list all the relevant names, and harder still to categorise them. What is important is the sound, and that is available from the Radioatelier archive at (www.radioart.cz). Today there is an active art scene on the radio in the Czech Republic.

Translation: *Adrian Dean*

1 www.radioart.cz.

2 Regarding the terminology associated with contemporary art on the radio, I refer to my publication Michal Rataj: "Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu", AMU, Prague 2007, translated into English as Michal Rataj: "Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radio Art", PFAU-Verlag, Saarbrücken 2010.

3 In Jiří Adámek's work it is possible to detect the influence of Ernst Jandl's radio dramas, and Lukáš Jiříčka's work reveals his inspiration from the poetry and literature of the 1960s and collaborations with European musicians.

4 EBU Ars Acustica, www.ebu.ch/arsacustica.

Asylum Zone – Musik im tschechoslowakischen Film

Pavel Klusák

➤ In der sozialistischen Tschechoslowakei befand sich »authentische« Kunst in einer schwierigen Situation. Für viele Künstler war es nicht möglich, frei und unabhängig zu arbeiten. Staatliche Institutionen verweigerten ihnen die Mitgliedschaft in Künstlerverbänden oder lehnten ihre Texte, Ausstellungen und Konzerte ab. Zwanzig Jahre lang suchte deshalb eine ganze Generation von Dichtern und Poeten »Asyl« in anderen Tätigkeitsfeldern. In der Musik war die Situation ähnlich: Film- und Theatermusiken waren für viele Komponisten Arbeitsfelder, in die sie ausweichen konnten und dort entwickelten sich häufig auch die interessantesten Werke. Anders als die Veranstaltungen und Programme des offiziellen Komponistenverbandes bot die Arbeit für den Film für die Komponisten viel größere Freiheiten. Filmmusik wurde weniger stark kontrolliert und bot zudem die Möglichkeit, in professionellen elektronischen Studios zu arbeiten, die noch dazu vollständig vom Staat finanziert wurden.

Schon lange vor der »Neuen Welle« im tschechoslowakischen Film in den 1960er Jahren, die eine plötzliche Explosion künstlerischer Freiheit mit sich brachte, hatte sich Zdeněk Liška (1922–1983) als einer der produktivsten und vielseitigsten Komponisten von Filmmusiken etabliert. Bereits seine Musik für den teilweise animierten Film »The Fabulous World of Jules Verne« (Regie: Karel Zeman, 1958) arbeitete mit einer Kombination aus elektronischen und akustischen Klängen. In seiner Musik zum ersten tschechoslowakischen Science-Fiction-Film »Voyage to the End of the Universe« (Regie: Jindřich Polák, 1963, nach einer Erzählung von Stanislaw Lem) experimentierte Liška mit dem metaphorischen Potenzial von analogen Synthesizerklängen. Liška war jedoch in erster Linie ein klassisch ausgebildeter Komponist und seine symphonische Musik kann man in »The White Dove« (Regie: František Vlácil, 1960) oder in Ján Kadárs und Elmar Klos »The Shop on Main Street« (1965) hören – ein Film, der den Oscar für den besten fremdsprachigen Film gewann. Zdeněk Liška verfügte über eine außergewöhnliche Empathie für die Belange der Regisseure und widmete fast sein ganzes Leben dem tschechoslowakischen Film. Aber er scheute die Öffentlichkeit. Obwohl er die Musik zu fast 500 Filmen (einschließlich der Kurzfilme) geschrieben hat, existiert von ihm nicht ein einziges Pressefoto, eine Monographie oder gar ein Interview.

In Liškas Karriere spiegeln sich auch die vielleicht besten und schlimmsten Momente der tschechoslowakischen Filmgeschichte wider. Die beiden letzten Filme, an denen er arbeitete, waren »The Medal« (1980) – ein kritischer Film über den Ersten Weltkrieg, der Probleme mit der Zensur bekam – und »Taken Hostage in Bella Vista« (1980) – ein propagandistischer Spionagefilm aus einer Serie über einen Polizeimajor, der im Auftrag des Innenministeriums produziert wurde. Ungleich vielseitiger jedoch ist Liškas Meisterschaft in der Verwendung von unterschiedlichen Stilen. So finden sich Spuren psychedelischer Musik (»Birds, Orphans and Fools«, 1969), folkloristische Musiken in modernen Instrumentationen (»The Sinful People of Prague«, 1968), klassische Salonmusik zwischen Idylle und Horror (»The Cremator«, 1968) oder auch melodisch einzigartige pastorale Sujets (»Foxes, Mice and Gallows Hill«).

Zdeněk Liška war jedoch bei weitem nicht der einzige Komponist, der sein Talent in die tschechoslowakische Filmmusik einbrachte. Luboš Fišer (1935–1999) schrieb neue, klug instrumentierte Musiken für Literaturverfilmungen (»A Case for the Young Hangman«, 1969), Genre-Parodien (»Adele Hasn't Had Her Dinner Yet«, 1977) und den bemerkenswerten Animationsfilm »Deadly Fragrance« (Václav Bedřich, 1969), in dem er auch Elemente der Art Brut verwendete. Als sein Meisterwerk gilt die Musik zu »Valerie and Her Week of Wonders« (Jaromil Jireš, 1969) mit ihren charakteristisch »tickenden« Cembaloklängen. Der Film mit seiner surrealen Erzählung, die Elemente von Horror und Erotik verbindet, ist einer der letzten Filme der tschechoslowakischen »Neuen Welle«.

Jan Klusák brachte die abstrakte neue Musik der 1960er Jahre in seine Filmmusiken ein (»The Return of the Prodigal Son«, 1965). Anderswo parodierte er höhnisch das Festhalten des Post-Zhdanov-Regimes an »traditionellen tschechischen« Wurzeln und Motiven (»The End of a Priest«, 1967).

Jan Novák (1921–1984) komponierte für die musikalische Darstellung eines realen Waldes einen »unsichtbaren Wald« aus Orgelpfeifen für das Kriegsdrama »Carriage to Vienna« (1969).

Für seinen Episodenfilm »Martyrs of Love« (1966) beauftragte der experimentelle Filmemacher Jan Němec den Pop-Musik-Komponisten Karel Mareš damit, eine ernsthafte Komposition zu schreiben, während er den Komponisten Jan Klusák anfragte, ihm einen einfachen Schlager zu komponieren.

In den Jahren des Sozialismus und der Zensur wurde Film zu einer Art künstlerischem Rückzugsraum für viele Komponisten. Er gab ihnen die Chance aktiv zu arbeiten, neue Werke nicht für die Schublade, sondern für die Öffentlichkeit zu schreiben und ein Feedback auf einzelne Stücke und die eigene künstlerische Entwicklung zu bekommen. Häufig kamen die Regisseure in Konflikt mit den Zensoren. Besonders nach dem sowjetischen Einmarsch 1968 landeten viele Filme in den Tresoren der Zensur und blieben dort bis zum Fall des Regimes 1989. Aber gegenüber der Musik waren die Zensoren eher nachsichtig. Sie war ohne Worte und schien deshalb frei von Kontroversen und dem Risiko der Subversion. Wie so oft in der Geschichte haben sich die Mächtigen hier gewaltig geirrt!

Übersetzung: *Rico Schote*

Asylum Zone – A Czechoslovakian Soundtrack

Pavel Klusák

➤ In socialist Czechoslovakia “authentic” art found itself in a unique situation. Artists could not work freely and develop their art, and state institutions often refused to accept them in artists’ associations and rejected their publications, exhibitions and concerts. In consequence, a whole generation of poets and writers spent twenty years seeking asylum in other fields. The situation in music was similar: music written for films and dramas served as a substitute, often resulting in highly original works. Unlike events organised by the official Composers Union, film work offered much greater freedom for nonconformist composers. It was less supervised and provided greater opportunity to make recordings, and was, thanks to the production system, fully financed by the state.

Even before the sudden explosion of freedom brought by the Czechoslovakian New Wave of the 1960s, Zdeněk Liška (1922–1983) had established himself as the most prolific and versatile composer in the history of Czechoslovakian film. His music for the partly animated film “The Fabulous World of Jules Verne” (1958), directed by Karel Zeman, used a novel combination of electronic and acoustic sounds. His soundtrack for the first Czechoslovakian science fiction film “Voyage to the End of the Universe” (directed by Jindřich Polák, 1963), based on a story by Stanislaw Lem, established the metaphorical potential of music created by analogue synthesizers. However, Liška was above all a classically-trained composer, and his symphonic music can be heard in František Vlácil’s “The White Dove” (1960) and in “The Shop on Main Street” (1965, Ján Kadár and Elmar Klos), which won an Oscar for the best foreign language film.

Zdeněk Liška possessed an extraordinary empathy and he dedicated his life to Czechoslovakian film. Paradoxically, although he contributed to around 500 films (including short films), he left behind not a single portrait photograph in press agencies, nor even an interview. It was as though Liška’s career spanned the best and worst aspects of Czechoslovakian film history: the last two films he worked on were “The Medal” (1980), a film set during World War One which ran into conflict with the censors, and “Taken Hostage in Bella Vista” (1980), a propagandist espionage story whose main character was Major Zeman, a policeman from a television serial produced on the orders of the Ministry of the Interior. However, we can find a more



important diversity in Liška's easy mastery of various styles: a hint of psychedelia ("Birds, Orphans and Fools", 1969), an echo of urban folklore with progressive instrumentation ("The Sinful People of Prague", 1968), symphonic saloon music somewhere between idyll and horror ("The Creator", 1968) and melodically unique pastoral subjects ("Foxes, Mice and Gallows Hill").

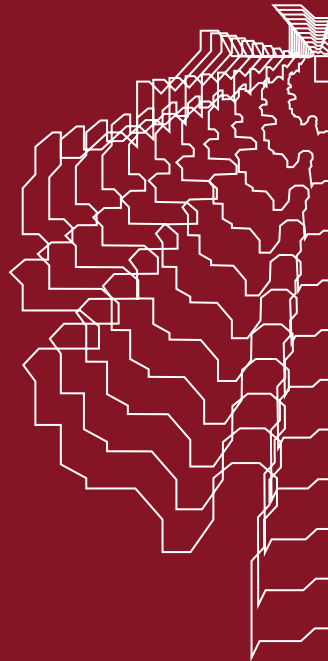
Liška was far from the only composer to channel his talent into Czech and Slovak film music. Luboš Fišer (1935–1999) created dramatic and sometimes disharmonious sound for dramas ("A Case for the Young Hangman", 1969), genre parodies ("Adele Hasn't Had Her Dinner Yet") and the remarkable animated film "Deadly Fragrance" (Václav Bedřich, 1969), with elements of experimental art brut. His finest work is considered to be his music with a characteristic "ticking harpsichord" for the final film of the Czechoslovakian New Wave, "Valerie and Her Week of Wonders" (1969), a surrealist horror with elements of eroticism.

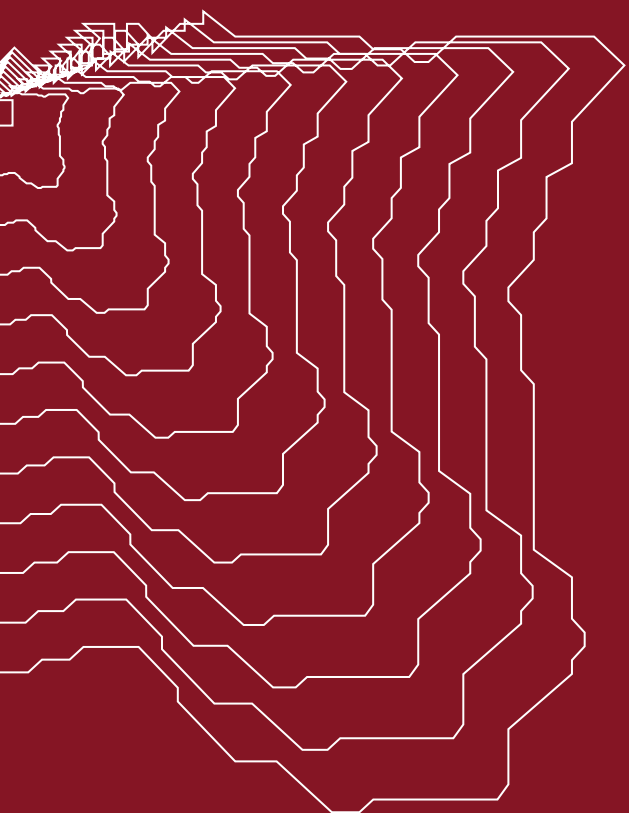
Jan Klusák (*1934) brought the abstract, demanding New Music of the 1960s into films ("The Return of the Prodigal Son", 1965), and at other times parodied the post-Zhdanov regime's adherence to "traditional Czech" roots and motifs ("The End of a Priest", 1967). The composer Jan Novák (1921–1984) created an analogy of a forest with an "invisible forest" of organ pipes for the intimate wartime drama "Carriage to Vienna" (1969). For his film of short stories and dreams, "Martyrs of Love" the radical director Jan Němec used an original concept, commissioning the pop music composer Karel Mareš to produce the most serious composition he could, while asking the existentialist composer Jan Klusák to write the most vapid tunes possible.

In the years of socialism and censorship, film became an asylum zone which allowed composers to remain active and produce works destined for the public rather than their filing cabinets, and to have feedback on individual works and their longer-term development as composers. Directors often came into conflict with the censors, and after the Soviet occupation in 1968 many films wound up in the vaults, remaining there until the regime fell in 1989. But censorship of film music was relatively lenient: it was wordless, and so seemed to be devoid of controversy and the risk of subversion. As was the case so often before and since, the powers that be were greatly mistaken.

Translation: *Adrian Dean*

EE





sound exchange day Tallinn

28.09.2012 at Stalker Festival 2012

Der *sound exchange day Tallinn* war die fünfte Station des Projekts, das in Zusammenarbeit mit dem Stalker Festival im Kultuurikatel veranstaltet wurde. Vorgestellt wurden ausgewählte Vertreter der experimentellen Musikkultur aus Litauen und Estland.

Zu Beginn des *sound exchange day Tallinn* eröffnete am 28. September 2012 im Kultuurikatel die dokumentarische Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa«. Bereits zuvor startete der Workshop »wind / voice / process« mit Antye Greie (AGF) aus Deutschland. Eine Abschlusspräsentation des Workshops fand zur Eröffnung der *sound exchange* Ausstellung im Kultuurikatel statt.

Der Konzertabend im Kultuurikatel begann mit Aufführungen experimenteller elektronischer Musik litauischer Komponisten. Im Mittelpunkt des Konzerts stand die künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenen zu Sowjetzeiten in Vilnius gebauten elektrischen Orgeln bzw. analogen Synthesizern wie VILNIUS 3, VILNIUS 5, Elektronika EM-25 und VENTA. Auch das nachfolgende Konzert stand in diesem Kontext und präsentierte die Gruppenkomposition des DISSC Orchestra aus Vilnius »Venta«.

Im Keller des Kultuurikatel performten Raul Keller & Hello Upan aus Tallinn ihre Radio Show »LokaalRaadio - Symbolistica« in einer Konzertinstallation. Dabei waren sowohl aufgezeichnete Klänge als auch Improvisationen zu hören, die live in den Aufführungsraum übertragen wurden.

Zum Abschluss des *sound exchange day Tallinn* stellte das Broken Time Orchestra ein Stück des Pioniers der estnischen Elektronischen Musik Sven Grünberg, das er in den 1970er Jahren mit seiner legendären Prog-Rock Band »Mess« realisierte, in den Mittelpunkt ihres neuen Projekts »Küsi eneselt / Ask Yourself«.

Organized in close collaboration with the Stalker Festival, *sound exchange day Tallinn* was the project's fifth station and was held at Kultuurikatel. It featured selected outstanding representatives of experimental music from Lithuania and Estonia.

Kicking off *sound exchange day Tallinn* at Stalker Festival, the documentary exhibition "Experimental Music in Central and Eastern Europe" opened on 28 September 2012 in Kultuurikatel. The four-day "wind / voice / process" workshop with Antye Greie (AGF) from Germany had started earlier; its final presentation coincided with the opening of the *sound exchange* exhibition at Kultuurikatel.

The concert evening at Kultuurikatel began with experimental electronic music performances by Lithuanian composers. At the centre of the concert was an artistic examination of various electric organs and analogue synthesizers built in Vilnius during the Soviet era. These include VILNIUS 3, VILNIUS 5, Elektronika EM-25 and VENTA. The next concert continued with this focus and presented a group composition by DISSC Orchestra from Vilnius, entitled "Venta".

Raul Keller & Hello Upan from Tallinn performed their radio show "Lokaal-Raadio - Symbolistica" in a concert installation in Kultuurikatel's cellar. It featured recorded sounds as well as improvisations which were transmitted live into the performance space.

Wrapping up *sound exchange day Tallinn*, Broken Time Orchestra placed a work by the pioneer of Estonian electronic music, Sven Grünberg, created in the 1970s with his legendary prog-rock band Mess, at the centre of their new project "Küsi eneselt / Ask Yourself".

programm *schedule*

Konzert
concert 28. 09. 2012 20 Uhr 8 p.m. Kultuurikatel
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* Stalker Festival 2012

Neue Kompositionen für analoge Synthesizer

New Compositions for Analogue Synthesizers

Giedrius Kuprevičius^{LT} »Fonozauro sugrįžimas« (2012)

Osvaldas Balakauskas^{LT} »Auletika-3« (1984)

Antanas Kučinskas^{LT} »Vlnava« (2012)

Linus Paulauskis^{LT} »Paskutinės krikščionių apeigos« (2012)

Zita Bružaitė^{LT} »0123424« (2012)

Rytis Mažulis^{LT} »Elektronika RM-15« (2012)

→ siehe *see sound exchange day Vilnius* (S. 283ff *p.p.* 283–287)

Venta

DIISCC Orchestra^{LT}

Konzert mit *concert with* Martynas Bialobžeskis, Jonas Jurkūnas, Antanas Jasenka,

Vytautas V. Jurgutis

→ siehe *see sound exchange day Chemnitz* (S. 44 *p.* 44)

LokaalRaadio – Symbolistica

Raul Keller & Hello Upan^{EE}

Soundperformance *sound performance*

→ siehe *see sound exchange day Chemnitz* (S. 42 *p.* 42)

Küsi eneselt / Ask Yourself

Broken Time Orchestra^{EE}

Konzert mit *concert with* Taavi Kerikmäe – keyboard, theremin, electronics /

Priit »Julm« Juurmann – electronics / Petteri Hasa – drums / Tencu – Video

Ausstellung
exhibition 28.–29. 09. 2012 Kultuurikatel

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

→ siehe S. 26 *see p.* 27

Workshop
workshop 26.–28. 09. 2012 ptarmigan.ee

wind / voice / process

mit *with* Antye Greie^D

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 28. 09. 2012, Kultuurikatel



Küsi eneselt / Ask Yourself

Broken Time Orchestra

Das Broken Time Orchestra sind die Musiker Taavi Kerikmäe und Priit »Julm« Juurmann. Ihre Musik ist eine Verbindung von Broken-Beats Elektronik und akustischen Klängen. Julm programmiert und mixt, während Taavi an der Soundsynthese arbeitet und Keyboard spielt. Eine wichtige Rolle bei ihrem kreativen Prozess spielen Jam Sessions. Bei Live-Auführungen arbeitet das BTO oft mit dem estnischen Videokünstler Tencu zusammen. »Küsi eneselt / Ask Yourself« ist eine Komposition des Pioniers der estnischen Elektronischen Musik, Sven Grünberg. Grünberg realisierte es in den 70er Jahren mit seiner legendären Progressive-Rock-Band »Mess«. Das BTO filtert Grünbergs Ästhetik und seinen musikalischen Einfluß durch ihre eigene Klanglandschaften und rhythmische Strukturen. The Broken Time Orchestra consists of two people: Taavi Kerikmäe and Priit "Julm" Juurmann. Their music is a fusion of broken beats, electronics and acoustic sounds. Julm is responsible for programming and mixing while Taavi works on sound synthesis and plays keyboards. Jam sessions play a very important role in their creative process. BTO often collaborates in live performances with the Estonian video artist Tencu. "Küsi eneselt / Ask Yourself" is a music piece by the Estonian electronic music pioneer Sven Grünberg, which was created in the 1970s with the legendary prog-rock band Mess. The BTO filters Grünberg's aesthetics and his musical impact through their own soundscapes and broken rhythmic structures.

wind / voice / process

workshop mit *with* Antye Greie^D

Stimme ist das ursprünglichste Instrument des Menschen schlechthin. Antye Greie (AGF) experimentiert in ihrem Workshop ausschließlich mit Stimme in Beziehung zu Raum und Umgebung sowie mit den Möglichkeiten ihrer technischen Manipulation. Es wird in diesem Workshop nicht um das Singen, vielmehr um die Arbeit mit den komplexen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Stimmapparates gehen, mit Referenzen beispielsweise auf Lautpoesie oder Joik-Traditionen. Für den Workshop sind keine Vorkenntnisse nötig, er ist offen für Menschen jeden Alters mit Interesse für Experimente zwischen Stimme, Wahrnehmung und Klangbearbeitung. The voice is the most human instrument. Antye Greie (AGF) conducts experiments in her workshop which deal exclusively with the voice in relation to space and environment and the ways to manipulate it using technology. This workshop is not about singing, but rather about work with the complex modes of expression available to the human glottis, with references to sound poetry or the ancient Yoik traditions of the Sami tribe. No previous experiences are required for this workshop. The workshop is open for people of all ages who are interested in experiments with voice, perception and sound processing.





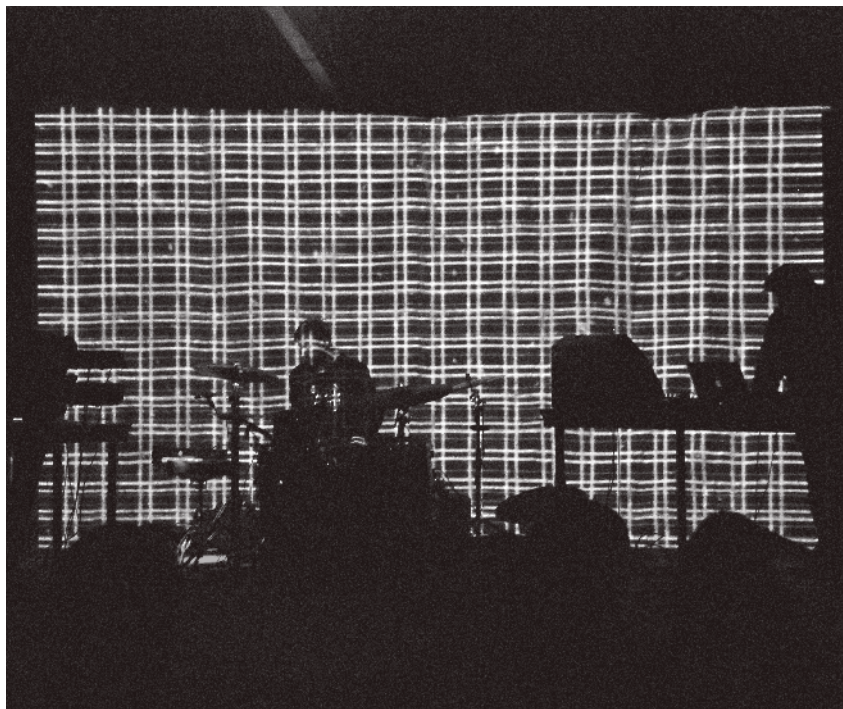
wind / voice / process, workshop with Antye Greie,
here at Cromatico installation by Lukas Kühne, Tallinn



Antanas Kučinskas performing *Vlnava* (2012), Kultuurikatel, Tallinn



Küsi eneselt / Ask Yourself, Broken Time Orchestra, Kultuurikatel, Tallinn



Sound Exchange Exhibition at Kultuurikatel, Tallinn



➤ Einführung

Medienbasierte experimentelle Musik ist ein stetig im Wandel begriffenes Phänomen, welches sich einer Fixierung häufig schon von seinen Eigenschaften her entzieht, trotzdem aber ständig Spuren hinterlässt, deren Analyse am besten mit der poststrukturalistischen Rhizom-Metapher¹ möglich erscheint. Es zeigt sich, dass die Menschen in Ost und West gleichermaßen an technischen Neuerungen interessiert waren und sich mit ähnlichen ästhetischen Problemen beschäftigten. Verschieden waren nur die Möglichkeiten, diesen Interessen nachzugehen oder an Informationen zu gelangen.

Die westeuropäischen und polnischen Tendenzen der elektronischen und medienbasierten Musik waren durch Reisen estnischer Journalisten, Komponisten und Künstler u. a. ins Kölner NWDR Studio und zum Festival Warschauer Herbst bekannt. In verschiedenen estnischen Radiosendungen wurden Themen wie synthetische Musik, Computermusik, Kybernetik, Maschinen und Musik sowie elektronische Instrumente behandelt. Auch der Versuch, einen Yamaha DX-7 Synthesizer für das Studio des Estnischen Komponistenverbandes zu erwerben – der aus ideologischen Gründen scheiterte – und die Reisen von Lepo Sumera in die USA in den 1980er Jahren, zeigten das Interesse der Künstler an der elektroakustischen und experimentellen Musik.

Um die vielschichtigen Mechanismen und rhizomatischen Verbindungen der nahen und aktuellen Zeitgeschichte besser verstehen zu können, sollte man sowohl offizielle als auch private, verdeckte Dokumente und Ereignisse berücksichtigen². Letztere sind, wenn überhaupt, oft schlecht dokumentiert oder nur mündlich überliefert. Hinzu kommt, dass viele Akteure der damaligen Zeit nicht mehr befragt werden können, darunter die um die letzte Jahrtausendwende verstorbenen Komponisten Kuldar Sink, Lepo Sumera, Rauno Remme, der Computerlinguist Mart Rimmel und der Tonregisseur Hannes Valdma. Der damals in Estland wirkende Computermusik begeisterte Mark Rais rief 1989 mit einem Gründungskongress, bei dem der legendäre Leon Theremin anwesend war³, eine Assoziation für Computermusik und Musikinformatik ins Leben, die bis Mitte der 1990er Jahre aktiv war. Im Zuge der Öffnung des Eisernen Vorhangs 1989/90 konnten viele Komponisten der jüngeren Generation nun im Ausland studieren und residie-

ren, behielten jedoch die Bindung an ihre kulturellen Wurzeln bei. Seit dieser Zeit sind auch verschiedene Komponisten aus dem Ausland nach Estland gezogen und bereichern das hiesige kulturelle Leben.

Im Sinne einer modernen Geschichtsschreibung, welche ohne Zentrum-Peripherie Wahrnehmung auskommen möchte, soll hiermit versucht werden, wenigstens ansatzweise, einen Einblick in wesentliche Entwicklungsstadien der akademischen und der freien Kunstszenen zu geben.

Kategorisierung, Orte und Kontexte der medienbasierten Musik in Estland seit 1960

Da eine Integration medienbasierter experimenteller Musik in akademische Strukturen in Estland erst Anfang der 1990er Jahre begonnen hat, werden wir im Weiteren eher von institutionsgebunden und institutionsfreien Tendenzen sprechen, deren Grenzen sich jedoch vielfach wieder verwischen. Als institutionsgebunden im engeren Sinne betrachten wir daher alles, was im Zusammenhang mit dem Estnischen Radio, mit der Estnischen Musikakademie und der Estnischen Kunstakademie passierte. Als institutionsgebunden im weiteren Sinne betrachten wir Ereignisse, die im Zusammenhang verschiedener Gesellschaften und eingetragener Vereine stattfanden. Solche Entwicklungen fanden und finden u. a. bei der Estnischen Arnold-Schönberg-Gesellschaft (seit 1992) statt. Auch können hier Ensembles wie das NYJD-Ensemble (seit 1993) oder Küberstudio (Cyberstudio, seit 2000) eingeordnet werden, welche mit Konzertorganisationen zusammenarbeiten oder auf Strukturen anderer Institutionen zurückgreifen. In die Kategorie des Institutionsgebundenen im weiteren Sinne fallen auch Ereignisse wie Konzertreihen und Festivals, die von eingetragenen Vereinen organisiert werden. Dazu gehört beispielsweise der Verein der Estnischen Medienkünstler, welche das internationale Festival Plektrum organisieren und der Verein Improtest, der seit 2005 eine Reihe von Improvisationskonzerten zusammen mit dem Saal der Kanutigilde und MKDK Records veranstaltet, wie auch das Festival HUH (Hea Uus Heli, Guter Neuer Sound, 2003–2010), das mit der Plattenfirma Ulmeplaadid verbunden war.

Hinzu kommen das Kunst- und Sozialpraktische Zentrum MoKS in Mooste (Süd-Estland), welches sich seit 2001 ein Netzwerk im Bereich Klangkunst aufgebaut hat und die in Pärnu gegründete Academia Non Grata (ehemals Academia Grata) mit zeitweise existierenden Ausbildungsstrukturen und freien Aktivitäten. Plattformen für die überwiegend institutionsunabhängige und freie Szene sind die sogenannten Kulturfabriken Polymer, Kulturikatel und Telliskivi in Tallinn und die Pärmivabrik in Tartu.

Zu den freien Gruppen gehörten vor der Öffnung des Eisernen Vorhangs alternative und progressive Rockbands wie Mess und In Spe sowie 1984–1992 das experimentelle Ensemble Grotest. In den 1990er Jahren und später sind Bands wie Röövelöbik, Luarvik Luarvik sowie das Weekend Guitar Trio und das Trio Fragile zu nennen.

Zu den wesentlichen Einzelakteuren, die als Wegbereiter der alternativen elektronischen sowie der DJ und House Music-Szene gelten, gehören Aivar Tõnso, Raul Saaremets und Rando Sulg. Vertreter der experimentellen elektronischen Musik der 2000er Jahre sind Taavi Kerikmäe und Mart Soo. Abseits institutioneller Strukturen und der etablierten Medien werden hier

eigene Foren geschaffen, die teilweise von der Estnischen Kulturstiftung (Kultuurkapital) unterstützt werden, welche bisher überwiegend solche ungebundenen Projekte förderte.

Elektroakustische Musik und Computermusik in Estland 1960–2000

Die medienbasierte Musik hat auch in Estland viele Bezeichnungen und unterschiedliche Ausprägungen, welche im Laufe der letzten 50 Jahre einem steten Wandel unterlagen. Die elektroakustische und Computermusik wurde von staatlicher Seite meist als ideologisch unhaltbar bewertet, allerdings wurde sie in der Musik- und Radio-Szene mit großem Interesse und positiv aufgenommen.

1961 erschien in der Zeitschrift *Kultuur ja Elu* (Kultur und Leben) ein Artikel mit dem Titel »sünteeiline muusika« (Synthetische Musik).⁴ Kuldar Sink verwendete den estnischen Begriff »tehismuusika« (künstliche Musik) und betitelte so seine vierteilige Radiosendereihe aus dem Jahr 1970, in der er erstaunlich umfassend die verschiedenen Facetten der westeuropäischen und polnischen elektronischen und konkreten Musik beleuchtet.⁵

1963 wurde in der Zeitschrift *Sirp ja Vasar* (Sichel und Hammer) in einem Reisebericht über West-Deutschland auch über die Tätigkeit der Kölner Schule und den Besuch im NWDR Experimentalstudio berichtet.⁶ 1963 und 1964 gab es verschiedene Radiosendungen zu den Themen »Maschine und Musik«⁷ und »Kunst und Kybernetik«⁸, und man diskutierte über einfache technologische Möglichkeiten mit Computern Musik machen zu können (allerdings erhielt das Rechenzentrum des Estnischen Radios erst 1969 seinen ersten Computer). Man kann in den 1960er Jahren davon ausgehen, dass es ein reges öffentliches Interesse an technischen Neuerungen und an der Verbindung von Technik und Kunst gab, welches durch die damals liberalere Politik der Tauwetter-Periode ermöglicht wurde.

Zunächst förderten natürlich Genres wie Film- und Hörspielmusik den kreativen Umgang mit dem Tonband als technisches Gestaltungsmittel neuartiger Klänge. Aber auch Bühnenmusik schien ein für diese Art Musik dankbares Anwendungsfeld zu sein. In der Tat gibt es auch frühe Beispiele estnischer elektronischer Musik in diesem Kontext. In der Sowjetunion glaubte man zu jener Zeit allerdings, dass elektronische Musik nur für Filmmusik (insbesondere Science Fiction) taugte, nicht aber für eigenständige Werke einer absoluten Musik.⁹

Eines der wohl ersten estnischen elektronischen Werke ist eine im Jahr 1966 entstandene Schauspielmusik von Kuldar Sink für das Drama des polnischen Schriftstellers Jerzy Broszkiewicz »Ma jutustan teile oma loo« (Ich erzähle Ihnen meine Geschichte).¹⁰ In der 1970 ausgestrahlten Radiosendung »Probleme der Künstlichen Musik« stellt Sink sein Werk, bei dem er auf die Arbeitsweise der *musique concrète* zurückgriff, vor: »Es handelt sich um einen rein programmatischen Klanghintergrund, welcher die Pantomime des Aufstandes im Warschauer Ghetto begleitet. Ich verwende als Ausgangsmaterial natürliche Klänge wie etwa Fußstritte, Rufe, Schreie, vereinzelt aufgenommene gesungene Akkorde, Schlagzeugtremoli in verschiedenen Tonhöhen, Musikfragmente, was ich durch mehrfaches Zusammenmischen, teilweise mit vierfacher Veränderung der Abspielgeschwindigkeit und Rückwärtslauf zu einem Ganzen verschmolzen habe.«¹¹

Neben tonbandgestützten, musique concrète-artigen Vorgehensweisen, etablierte sich trotz ideologischer Barrieren und Unzulänglichkeiten technischer Entwicklungen zunehmend die Verwendung elektroakustischer bzw. elektronischer Instrumente. In den Jahren 1957–1961 konstruierten Heino Pedussaar und Anatoli Sügis ein auf Röhrentechnik basierendes, »Varioola« genanntes Tasteninstrument, welches sich heute im Theater- und Musikmuseum in Tallinn befindet.¹²

Mit dem Siegeszug der Transistortechnik wurden von einzelnen Enthusiasten analoge Synthesizer selbst konstruiert und gebaut. Derartige Instrumente, später auch kommerzielle Produkte, die nach Estland gelangten, wurden vor allem durch ihre Verwendung in verschiedenen Rockbands bekannt. Als Pionier der Musik mit Synthesizern in Estland kann zweifellos Sven Grünberg gelten, welcher sich stilistisch zwischen Progressiv-Rock und Ambient-Musik bewegt und sich auf Anregungen fernöstlicher Musik beruft. Sven Grünberg verwendete für seine Progressiv-Rockband Mess, mit der er hauptsächlich seine eigenen Kompositionen verwirklichte, einen 1974 von Härmo Härn gebauten Synthesizer mit nur einem Oszillator. Ende der 1970er Jahre baute dann Koit Saarmäe einen modularen Analog-Synthesizer, der bereits über drei Oszillatoren und Rauschgenerator verfügte und den Erkki-Sven Tüür und seine Rockband In Spe nutzten. Darüber hinaus bekam Grünberg schließlich die Möglichkeit, in Moskau an einem EMS Synthi-100 zu arbeiten, wo die Werke »Valgusõis« (Lichtblüte, 1978) und die Filmmusik zu »Hukkunud alpinisti hotell« (Hotel »Zum verunglückten Alpinisten«, 1979) entstanden.¹³

Aus dem Jahr 1980 stammen, hier nun als Musik im Kontext der klassischen Moderne, die »Elektroonilised marginaalid« (Elektronischen Marginalien) von Jaan Rääts, welche elektronische Versionen einiger seiner Kalle Randalu gewidmeten 24 Marginalien für Klavier darstellen. Sie entstanden kooperativ und teils durch Improvisation, unter Verwendung von klaviaturbasierten Synthesizern im Studio des Estnischen Radios, aufgenommen und abgemischt von dem Tonregisseur Enn Tomson, unter Mitwirkung von Kalle Randalu und Sven Grünberg.¹⁴

Den Begriff Computermusik (estnisch »arvutimusika«) finden wir 1970 im Buch zur zeitgenössischen Musik des Begründers der estnischen Musikwissenschaft Karl Leichter¹⁵, allerdings spiegelt sich hier wie auch in den Radiosendungen der 1960er Jahre die Haltung von der bloßen Hilfsfunktion eines Computers bei der Komposition und der Wiedergabe von Musik wider. 1986 erschien in der Zeitschrift Teater.Muusika.Kino ein zwei Jahre zuvor in der Österreichischen Musikzeitschrift abgedruckter übersetzter Artikel von York Höller »Über die heutige Situation der elektronischen Musik«, wobei von Computermusik als neuester und interessantester Entwicklung der elektronischen Musik berichtet wird.¹⁶ In derselben Ausgabe findet sich auch ein Artikel des Musikwissenschaftlers Jaan Ross zur Anwendung von Musik und Mikrocomputern¹⁷ und in einem Artikel von Mart Siimer¹⁸ wird berichtet, wie man Computer in der Musik verwendet. Das Interesse an Computermusik gipfelte in der oben genannten Sammel- und Konferenz-tätigkeit von Mark Rais.

Anfang der 1990er Jahre erschienen dann in Estland mehrere Artikel und Radiosendungen zur Computermusik und zur elektroakustischen Musik

(u. a. in Teater.Muusika.Kino). 1996 beschreibt allerdings Rauno Remme in einem Interview, dass die elektronische Musik in Estland bis dahin sozusagen »nirgendwohin gehört«, keiner so richtig weiß, wie man diese einordnen soll und sie auch keinen Markt hat (ausgenommen im Film- und Theaterbereich, für den sie allerdings teilweise auch nur eine preisgünstige Alternative zur Instrumentalmusik darstellte). Erinnern wir hierbei noch einmal an oben erwähnte ästhetisch negative Beurteilung eigenständiger, absoluter elektronischer Musik während der Sowjetzeit und die »Tauglichkeitsbeschränkung« auf (Science-Fiction-)Filmmusik, was sich zwar mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und vor allem Dank des seit 1991 im Zweijahresrhythmus stattfindenden internationalen Neue-Musik-Festivals NYJD grundlegend geändert hat, aber für eine breitere Öffentlichkeit sozusagen »gab es«, so Remme, noch 1996 »die elektronische Musik nicht.«¹⁹ Zusammenfassend kann man davon ausgehen, dass die wesentlichen Tendenzen der elektroakustischen Musik und Computermusik, wie sie sich in der westlichen Welt und Polen entwickelten, in den Fachkreisen Estlands durchaus bekannt waren.

Das Elektronische Studio der Estnischen Musik- und Theaterakademie

In dieselbe Zeit, in der man sich in Estland vor allem theoretisch und technisch mit dem Phänomen der Computermusik beschäftigte, fällt die Gründung des Elektronischen Studios der Estnischen Musik- und Theaterakademie, welches sich zu einer der wichtigsten Institutionen auf diesem Gebiet entwickelt hat und das Fundament für die akademische Verbreitung von Techniken des elektronischen bzw. Computerbasierten Komponierens geworden ist.

Das Studio, welches zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen nur über unzeitgemäße Technik aus sowjetischer Produktion verfügte, wurde unter der Bezeichnung Helistudio (Tonstudio) 1993 von dem Komponisten Rauno Remme eingerichtet und war in den Räumlichkeiten der Musikakademie in der Tallinner Gartenvorstadt Nõmme untergebracht. Bereits 1994 zog das Studio in das Innenstadt-Gebäude der Estnischen Musikakademie um. In den folgenden Jahren konnte die technische Ausrüstung durch die Unterstützung des TEMPUS-Fonds der EU wesentlich erneuert werden. Zusammen mit dem Konservatorium Lyon und dem Elektronischen Studio der Musikhochschule Köln wurden verschiedene Meisterklassen organisiert und estnische Studenten erhielten die Möglichkeit, an den Partnerhochschulen ein Auslandssemester wahrzunehmen. Im September des Jahres 1995 wurde der Kompositionsprofessor Lepo Sumera zum Leiter des zunächst als Arvutimusika stuudio (Studio für Computermusik) bezeichneten Studios ernannt. Die offizielle Neugründung des Studios wurde im Oktober 1995 vollzogen. Einen Monat später nahm das Studio am NYJD-Festival teil und es wurde u. a. die Multimediakomposition »Gen Ision« (mit Musik, Video, Tanz) von Rauno Remme uraufgeführt.²⁰ Im Jahr 1997 nahm das Studio der Musikakademie am Festival Eesti Muusika Päevad (Estnische Musiktage) teil. Es erklangen Werke von Sven Grünberg, Igor Garšnek, Peeter Vähi, Rauno Remme und Mihkel Laur, sowie eine Klanginstallation von Lepo Sumera.²¹ Im Laufe des Jahres 1997 wurde das Studio dann in Elektronmuusika stuudio (Studio für Elektronische Musik) umbenannt.

Zum Wintersemester 1997/98 konnte der Bachelor-Studiengang Elektronische Musik beginnen und die Fächer Computertechnik, Computernotation, Tonregie und Klangsynthese wurden angeboten.²² Von Beginn an wurde im Studio gleichermaßen auf fundierte künstlerische und technische Ausbildung Wert gelegt: »Unserer Ansicht nach fördern die Kenntnisse der technischen Grundlagen auch die Phantasie, was überhaupt möglich ist und was man sich klanglich vorstellen kann. In der elektronischen Musik beginnt man zunächst die Klänge zu gestalten, bevor man aus diesen die Komposition entwickelt«, schreibt Sumera 1999 in der Zeitschrift Teater.Muusika.Kino.²³ Die Lehrkräfte und der Studiokonsultant stehen den Studenten beratend zur Seite, die Stücke bzw. Computerprogramme erarbeiten die Studenten mehr oder weniger selbstständig. Trotz eines ständigen Wandels der entsprechenden Studiengänge wird der von Sumera im Jahre 1999 formulierte Ansatz im Grundsatz bis heute verfolgt.

Als 1999 der Neubau der Estnischen Musikakademie in der Tallinner Innenstadt eingeweiht wurde, zog auch das Elektronische Studio dorthin um. Der Komponist Margo Kõlar wurde zum Leiter des Studios ernannt, wobei Sumera als Kompositionsprofessor Lehrkraft am Studio blieb. Es ergab sich die Notwendigkeit, die Studienrichtungen Elektronische Komposition und Tonregie einzufügen, wodurch sich der Kreis der Interessenten noch erweitern ließ. Eine Verknüpfung der Bereiche Tonregie und Elektronische Komposition wurde angestrebt und setzt nicht zuletzt die seit den 1950er Jahren bestehende estnische Tradition der Komponisten-Tonregisseure (u. a. auch Arvo Pärt) in gewisser Weise fort. Besonders einschneidend für die Entwicklung des Studios war der Tod der beiden leitenden Persönlichkeiten Lepo Sumera und Rauno Remme. Ihre Aufgaben wurden von einer jüngeren Generation von Tonregisseuren und Komponisten übernommen, der Lehrinhalt der im Studio angebotenen Fächer wurde seitdem stetig erneuert, mit den technischen Weiterentwicklungen in Einklang gebracht und durch neue Fächer ergänzt. Zu den neuen Lehrenden gehörten einige Jahre später auch junge qualifizierte Absolventen.

2003 wurde ein neuer Fächerkanon ins Leben gerufen, darunter Akustik, Elektroakustik, Praxis der Tonregie und Grundlagen der audiovisuellen Kunst, welche (bis zu seinem Tode 2008) der geschätzte Tonregisseur Hannes Valdma vom Estnischen Radio unterrichtete. Seit 2006 wird u. a. auch Live-Elektronik und interaktive Komposition unterrichtet. Gastdozenten, unter anderem aus Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Lettland und den USA erweiterten das Lehrangebot.

Bis 2003 wurde zum größten Teil mit dem aus Köln erhaltenen Equipment gearbeitet. Durch die Unterstützung der japanischen Regierung konnte das Studio noch einmal komplett neu eingerichtet werden, was die Arbeitsbedingungen grundlegend und dauerhaft verbesserte.²⁴ Auch danach wurden die technischen Möglichkeiten stetig erweitert, neben tontechnischem Equipment wurden auch Geräte speziell für elektronisches Komponieren angeschafft, u. a. ein Doepfer A-100 System für analoge Klangsynthese, Hemisphere-Lautsprecher mit Rundstrahl-Charakteristik und ein Lemur Touch-Screen-Controller.

Das Studio für Elektronische Musik kann auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem IRCAM in Paris zurückblicken. Nachdem Helena Tulve

im Jahre 2001 an IRCAM-Kursen für Komponisten teilnehmen konnte, besuchte auch die Flötistin Monika Mattiesen mehrfach sowohl IRCAM-Kurse für Interpreten als auch Stockhausens Meisterkurse in Kürten. Das Studio nahm 2008, zusammen mit dem Centre for Music and Technology (CMT) der Sibelius-Akademie Helsinki an dem vom IRCAM koordinierten Lehrprogramm ECMCT (European Course for Musical Composition and Technology) teil.²⁵

In den 1990er Jahren hatte man sich rasch weitere Kenntnisse angeeignet und nun war es möglich auch die medienbasierte Musik mehr und mehr zu entdecken und zu praktizieren. Mit dem Studio für Elektronische Musik der Estnischen Musikakademie wurde dies erstmals auch institutionalisiert, blieb jedoch für eine breitere Öffentlichkeit bis Mitte der 1990er Jahre eher im Hintergrund. Parallel zu der Institutionalisierung und der Intensivierung der Lehrtätigkeit in dieser Zeit begann auch die Vernetzung der Szene mit internationalen Zentren. Die Musik, die am Elektronischen Studio in Tallinn produziert wurde, ist hauptsächlich als elektroakustische Ernste Musik bzw. elektroakustische Konzertmusik einzuordnen.²⁶ Dies grenzt sie von verschiedenen freien Strömungen ab, beispielsweise den progressiven Rockbands vor und nach 1990 sowie der Klangkunst und den multimediale Installationen.

Klangkunst, Installation und Performance seit 1960

Auf Grund der geringen Zahl der Schaffenden wäre es übertrieben von größeren Schulen oder Richtungen zu sprechen: »Klangkunst in Estland ist Sache einzelner Enthusiasten«²⁷. Maria Juur ordnet (sich u. a. auf Leonard Lapin beziehend) als erste Tonkunstpioniere im Bereich Klangskulptur und Klanginstallation Karel Kurismaa und Villu Jõgeva mit ihren kinetischen Objekten und elektronischen Skulpturen aus den 1960er und 70er Jahren ein, die aber aus »(kunst)politischen Gründen kaum exponiert waren«²⁸. Beide unterschied die klangästhetische Herangehensweise. Für Letzteren war Klang mehr pure Maschinenfunktion, wie es tendenziell auch für die theatrale Roboter-Performance »Ise-organisieruv süsteem« (Selbstorganisierendes System, 2011) von Hendrik Kaljujärv, Vootele Vaher und Taavet Jansen charakteristisch ist. Maschinelle Klänge dominieren ebenfalls Erik Alaloogas kinetische Installationen und Performances, zu erwähnen seien »Kinemaatiline müsteerium« (Kinematisches Mysterium, 2009–2010) und »Odüsseuse Vibu« (2011), bei denen zur elektronischen Klanggestaltung (Andres Laansalu) Piezo-Kontaktmikrophone an den entsprechenden Installationen und Performance-Requisiten angebracht sind und deren Klang elektronisch weiterverarbeitet, aber auch zur Steuerung interaktiven Lichts (Hans-Gunter Lock) benutzt wird.

Karel Kurismaas Ästhetik, bei der Absurdität gerade durch den Klang erreicht wird, wird von Maria Juur (sich u. a. auf Johannes Saare beziehend) eher im Zusammenhang mit Cage und Fluxus betrachtet. In den 1990er Jahren wandte sich Kurismaa dann Installationen zu. Er gilt bei der nachfolgenden Generation »zwischen Pop und Avantgarde« als Vorbild u. a. der jungen Klangkünstler Kiwa (Jaanus Kivaste) und Andres Lõo. Beide (und auch andere) charakterisiert Juur als Teil einer kleinen, aber charismatischen und tragfähigen Klangkunstschule, die mit der internationalen Klangkunst-

szenen vertraut ist und sowohl von Erfahrungen aus der Popkultur als auch der Kunstwelt beeinflusst ist.²⁹ Kiwa hat sich sozusagen eine eigene, vielschichtige Welt aus Text, Musik, Performance, Live-Auftritten, Kunstwerken und Kuratoraktivitäten aufgebaut, in der Musik und Klang eine wesentliche Rolle einnimmt.

Die Zusammenarbeit von Andres Lõo mit dem Ensemble U: im Jahr 2005 zeigt, dass nach Kaarel Kurismaa und Rauno Remme auch in jüngerer Zeit Klangkunst und zeitgenössische Musik direkt aufeinandertreffen. Als Versuch, ein totales Environment zu schaffen, bei dem Raum und Architektur, die sozialen und ökonomischen Komponenten des Kunstwahrnehmens sowie die Immaterialität des Klangs experimentell erfahrbar werden, kann man die Projekte »Metabor« (2001–2004) und die »Audiogalerie« (seit 2007) bezeichnen. Des Weiteren sind Raul Kellers Video- und Klanginstallationen, sein Projekt »Unison« (seit 2000) sowie seine Zusammenarbeit mit der Plattenfirma MKDK-Records zu nennen. Der Kern von »Unison« ist Kollektivität, Raumspezifität, Improvisation und die Suche nach einer universalen Klangsprache, die sowohl von professionellen Musikern als auch nicht ausgebildeten Musikschaffenden gleichermaßen verstanden werden kann.³⁰

Elektroakustische Musik und Multimedia seit 1990

Die seit den 1990er Jahren entstandene estnische elektroakustische Musik hält ein klangästhetisches breites Spektrum bereit, es finden sich synthetische Klänge, Elemente der konkreten Musik und Klänge akustischer Instrumente oder Samples anderer Klangquellen, die mal mehr, mal weniger stark bearbeitet werden. Manchmal ist es erwünscht, dass der Hörer die Originalquellen erkennt, manchmal aber werden diese durch Bearbeitung bis zur Unkenntlichkeit verschleiert und abstrakte, illusorische bzw. irrealen Klangwelten erschaffen. Die Klangverarbeitung ist von formalen, klanglichen und räumlichen bzw. raum-akustischen Ideen geprägt: z. B. interpretierte Liis Viira (Jürgens) für das Ensemblestück »Rannajoon« (Küstenlinie, 2003) mit Zuspieldband und Video die Küstenlinie Estlands graphisch in melodische Linien um, Jüri Reinvere konstruiert und macht in seiner radiophonischen Oper »Vastaskallas« (Gegenküste, 2001–2004) historische, geographische und emotionale Räume (erneut) hörbar und setzt dabei auch mobile Mikrophone ein. Hans-Gunter Lock schuf für sein Stück »Keeltemäng« (2003) zwei Vierkanal-Zuhörer Räume.

Die Komponisten finden Inspiration auch bei anderen Künsten: z. B. schrieb Jüri Reinvere Musik zu Michaela Fünfhausens Tanzchoreographien »Dialog I« (2002) und »Luft-Wasser-Erde-Feuer-Luft« (2003) und Märt-Matis Lill arbeitete mit verschiedenen Choreographen und Tänzern, darunter für »Kurb nauding« (Trauriges Genießen, 2005) mit Teet Kask und für »Tallinn-Aegviidu« (2006) mit Kaja Lindal und Kaspar Aus zusammen. Aus der Zusammenarbeit von Monika Mattiesen mit der Choreographin Mari Mägi entstand das Bühnenwerk »Loomise mõnu« (Genießendes Schaffen, 2010) und Ülo Krigul arbeitete für »Tantsiv torn« (Tanzender Turm, 2011) mit dem Choreographen Sascha Pepeljajev zusammen. Interaktive Choreographien mit Sensoren und elektroakustischer Musik finden wir auch in der Zusammenarbeit von Shawn Pinchbeck mit dem Tanztheater Fine5 (2009) und den Gebrüdern Lock mit dem Choreographen Kaspar Aus (2007).

Symbiotische Zusammenhänge zwischen Malerei und elektroakustischer Musik schufen Gerhard Lock und der bildende Künstler Rait Rosin, z. B. für die Ausstellung »Kõik on nii hästi!« (Alles ist so perfekt!, 2006 – zusammen mit dem Journalisten Jüri Muttika). Elektroakustische Musik und Kunst vereinen sich auch in der Zusammenarbeit von Elo Masing u. a. mit Rait Rosin (2007) sowie Margo Kõlar mit Meeli Kõiva (2007).³¹

Unter der künstlerischen Leitung von Andrus Kallastu wurden 2008–2009 multimedial-performative Gesamtkunstwerke unter dem Titel »Action Kuubis« aufgeführt, welche von den teilnehmenden Musikern, Komponisten, Künstlern und Tänzern gemeinsam gestaltet wurden und dadurch inhaltlich und konzeptionell im Grenzland verschiedener Genres und Künste anzusiedeln sind.

Relativ verbreitet ist das Einbeziehen von Videokomponenten in elektroakustische Kompositionen, die entweder in Zusammenarbeit mit Videokünstlern entstehen oder von den Komponisten auch selbst realisiert werden, in den 1990er Jahren z. B. für Rauno Remme's »Gen Ision« (1995) und Lepo Sumera's »Südameasjad« (Herzensangelegenheiten, 1999), letzteres verwendet sowohl Herzrhythmen als auch das visuelle Pulsieren eines Herzens. In den 2000er Jahren findet man Videokomponenten in Liis Viiras »Rannajoon« und »Järv kastepiisas« (Der See im Tautropfen, 2004), Jüri Reinveres »a.e.g.« (t.i.m.e., 2005) und Toivo Tulevs »Teine kallas, vaikuses hommikune vihm« (Das andere Ufer, morgendlicher Regen in der Stille, 2003). Während der Festivals NYJD und Estnische Musiktage der letzten Jahre werden sogenannter »Videomusik« eigene Abende gewidmet, bei denen ein Zusammenwirken beider Künste sowohl zufällig, als auch höchst symbiotisch erkennbar ist. Während der Estnischen Musiktage 2009 wurde z. B. Mark Raidperes zu Erkki-Sven Tüürs Kammermusik »Dedication« geschaffenes Video gezeigt, welches auch international Aufmerksamkeit erregte.³² 2010 wurde auf demselben Festival ein ganzes Programm mit Videowerken Raidperes gezeigt. Während des Festivals NYJD 2011 trafen sich unter dem Namen »Eesti Elekter« Vertreter der experimentellen und der alternativen Szene (u. a. Raul Keller, Taavi Kerikmäe, Tõnis Leemets, Kalle Tikas) und präsentierten mit einer beeindruckende Zahl an elektronischen (teils selbstgebauten) Geräten, wie vielfältig elektronisch erzeugte und manipulierte Klänge sein können. Während der Estnischen Musiktage 2012 zeigte ein Konzert mit dem Titel »Audiovisuelle Musik« die Möglichkeiten multimedialen Komponierens, bei dem die Komponisten auch Schöpfer (Programmierer, Videokünstler) der visuellen Komponente eines Werkes sind.

Vielfach wird mit der Gegenüberstellung bzw. dem Grenzgebiet von Realität und Irrealität gespielt und somit neue virtuelle Welten erschaffen. Prinzipien und Klänge der Vergangenheit werden als Zeichen erkennbar und bieten dem Hörer ästhetische Erfahrungen und Wiedererkennungsfreude. Es werden auch Natur- und Umgebungsklänge (sowohl als Inspirationsquelle als auch als Material) verwendet, z. B. durch Tatjana Kozlova (zusammen mit Malle Maltis) in »Boil« (2005) Uhren-, Wasser- und Stadtklänge, wobei das Grundprinzip des Werkes die Beschreibung der Aggregatzustände des Wassers, vom Eis- bis zum Siedezustand, ist und dies als Metapher für den Übergang von stehengebliebener Zeit zur gegenwärtigen schnelllebigen Zeit dient. Liis Viira verarbeitet in »Tormilatern« (Sturmlaterne, 2007)

eigenes Videomaterial, welches Innenräume, Lampen und Wasser zeigt. Wasser thematisieren sowohl Mirjam Tallys »Veetilgas sätendab veel möö-
dundaastane päike« (Im Wassertropfen glänzt noch die Sonne des vergan-
genen Jahres, 2000) für Flöte und Zuspieldband als auch Viira's Videomu-
sik »Järv kastepiisas«. Der Sonnenlauf eines Tages im Zeitraffer in Reinveres
Videopart von »a.e.g« (t.i.m.e, 2005), Toivo Tulevs Videopart von »Teine
kallas, vaikuses hommikune vihm« für Ensemble, Zuspieldband und Video
sowie Malle Maltis' Installationsmusik »Veemuusika« (Wassermusik, 2007)
zeigen Naturverbundenheit. Andrus Kallastu verwendet in »Anima mea«
(2006) Tierlaute.

Institutionsgebundene Komponisten legen in ihrem Schaffen eher Wert auf
traditionelle kompositionstechnische und ästhetische Prinzipien als es ins-
titutionell ungebundene Klangschöpfer tun, die spontan und überwiegend
experimentell vorgehen und deren Erfahrungen aus überwiegend nicht-
temporären Künsten stammen.

Noch Anfang der 2000er Jahre waren Konzerte der akademischen, institu-
tionsgebundenen elektroakustischen Musik eher Insider-Veranstaltungen,
wogegen die freie Szene viel mehr Publikum aufweisen konnte. Jeder dieser
Richtungen veranstaltete eigene Festivals und Konzertreihen, aber dies hat
sich seit Mitte der 2000er Jahre verändert zugunsten von integrierter und
interdisziplinärer Zusammenarbeit, was sich u. a. bei den Festivals EMP,
NYDD und Plektrum der letzten Jahre manifestiert.

Das wichtigste Ensemble für multimediale Musik, welches aus der aka-
demischen Szene hervorging, ist Küberstuudio (Cyberstudio), das 2000
von der Flötistin Monika Mattiesen und dem Komponisten und Tonregis-
seur Margo Kõlar gegründet wurde. Es bezieht neben Live-Elektronik und
Videokomponenten auch professionelle Licht- und Kostümkünstler sowie
Bühneneffekte mit ein und strebt eine Art Gesamtkunstwerk an, welches
traditionelle Rahmen bis hin zur ungeplanten Provokation aufsprengt. Auch
das seit 2002 aktive Ensemble U: hat sich der elektroakustischen sowie mul-
timedialen Musik verschrieben, u. a. Werke von Stockhausen in Estland
(erst)aufgeführt und dabei die Grenzen zwischen den Sparten bewusst über-
schritten.

Seit 2005 bietet das Festival Improtest eine Synthese aus verschiedenen sti-
listischen Impulsen, denn in der Improvisationsszene treffen sich neben
den technologischen Mitteln auch die kreativ-ästhetischen Prämissen auf
gleicher Ebene. Hier kann auch das Projekt »Savibraator« (seit 2001) von
Urmas Puhkan und Lauri Kilusk genannt werden, welches Improvisationen
mit der Entstehung von Keramik, Licht und Video live verbindet.³³ Zusam-
menarbeit mit visuellen Künstlern haben auch die mit elektronischen Mit-
teln improvisierenden Ensembles Weekend Guitar Trio und Fragile sowie
die Improvisationsprojekte an der Estnischen Akademie für Musik und
Theater (unter Anto Pett) verwirklicht, letztere u. a. mit dem ehemaligen
E-Media Zentrum (heute Abteilung Neue Medien) der Estnischen Kunst-
akademie.

Eine sozial engagierte Herangehensweise an Klang, Akustik und Techno-
logie zeigt sich in der Arbeit des Zentrums, Medienlabors und Gaststudios
MoKS in Mooste (Süd-Estland), das vom amerikanischen Komponisten
John Grzinich 2001 ins Leben gerufen wurde. Er hat neben der Klangkunst

das sogenannte Field Recording nach Estland gebracht (auch Sumera hatte 2000 in einem Vortrag von solchen Möglichkeiten berichtet³⁴) und war, neben verschiedenen vorhergehenden Festivals (u. a. Heli+Visioon – Klang+ Vision, 2006) und Workshops, Co-Organisator des Festivals Tuned City in Tallinn (2011).

Auf ästhetisch provokative Weise finden wir die Verbindung von Sound und Technologie in Performances und Videoarbeiten auf verschiedenen Festivals der Academia Non Grata seit 1998 (In Graafika, Pärnu Fideofestival, Diverse Universe) und bei mit ihr verbundenen Gruppierungen wie CnOPT (kyrillisch für: Sport). Von 2007 bis 2010 fanden In Graafika und Pärnuer Tage für Zeitgenössische Musik gemeinsam statt.

Beispiele radiophoner Kunst finden sich einerseits improvisatorisch und experimentell bei Raul Keller (»Segaja«, Jammer, 2002 und seit 2007 »LokaalRadio« mit Katrin Essenson und Hello Upan) und andererseits bei Jüri Reinvere kompositorisch und konzeptionell (radiophone Oper »Vastaskallas«, 2000–2004) entwickelt. Auch live(-elektronische) Improvisationen des Trios ASK wurden im estnischen Klassikaraadio übertragen und später auf CD veröffentlicht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass insbesondere seit den 2000er Jahren viele, unterschiedliche Technologien nutzende musikalische Stilrichtungen von akademischer zeitgenössischer Musik über Jazz, Improvisation, alternative Elektronik, DJing, radiophoner Kunst und Klangkunst gemeinsam mit anderen Künsten in Estland entweder sporadisch oder regelmäßig präsent sind, mehr oder weniger fruchtbare Synthesen eingehen oder inzwischen im gegenseitigen Bewusstsein nebeneinander existieren. Dies aber meist eher auf der Ebene einzelner Künstler, ihrer Interessen und ihrer persönlichen Zusammenarbeit. Natürlich können hier nicht alle in diesen Bereichen Schaffende und deren Ideen, Konzeptionen und Realisationen genauer beleuchtet werden. Vieles bleibt leider ungenannt und es muss für detailliertere Informationen auf die diesem Artikel zugrunde liegenden Texte verwiesen und weitere Forschungen gemacht werden. Insgesamt ergibt sich ein spannendes Gewebe an Aktivitäten und multimedialen Welten.

Der vorliegende Text stützt sich in wesentlichen Teilen auf einen 2007 im Sammelband »NYYD-muusika – Uued helid Klassikaraadios« (JETZT-Musik – Neue Töne im Klassikradio) publizierten Artikel in estnischer Sprache.³⁵ Wesentliche Mittel, Prinzipien und Techniken der elektroakustischen Konzertmusik in Estland werden in Margo Kõlars Doktorarbeit (2006) beschrieben. Eine umfangreiche Übersicht zur Klangkunst findet sich in der Bachelor-Arbeit von Maria Juur (2010). Ein Report von Christian Scheib und Susanna Niedermayr (2007) beleuchtet die enge Verknüpfung der akademischen mit der sogenannten freien Szene.³⁶

- 1 Vgl. Helga de la Motte-Haber, »Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000«, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4, Laaber 2000, S. 15.
- 2 Vgl. Anu Paulus, »Reception of (Western) new music and postmodern tendencies in Estonian music in the late 1970s and 1980s. Time and Temporality: Categories, Models and Narratives«, Veenre 2011, (Papers and abstracts of the conference of Estonian Graduate School of Cultural Studies and Arts, Centre of Excellence in Cultural Theory, University of Tartu, 31.01.–05.02.2011).
- 3 Jaan Ross, »Muljeid arvutimuusika konverentsilt« (Eindrücke von der Computermusik-Konferenz), in: Sirp ja Vasar, Nr. 8, 24.02.1989, S. 13.
- 4 [Anonymus], »Süntheetiline muusika«, in: Kultuur ja Elu (1961), Nr. 4, S. 25–26; Nr. 5, S. 24–27; Nr. 6, S. 49–51.
- 5 Kuldar Sink, »Tehismuusika probleeme. Kommenteerib Kuldar Sink« (Probleme der Künstlichen Musik. Kommentiert von Kuldar Sink), Erstsendungen: 11.11.1970, 18.11.1970, 02.12.1970 und 09.12.1970, Eesti Raadio.
- 6 Aurora Semper, »Muusikamärkmeid Lääne-Saksamaalt« (Musikalische Notizen aus Westdeutschland), in: Sirp ja Vasar, 07.02.1963, S. 6–7.
- 7 Ivalo Randalu, »Masin ja muusika« (Maschine und Musik), Kristall-64 Nr. 3, Eesti Raadio, Erstsendung: 28.12.1964.
- 8 Lembit Lauri, »Kunst ja küberneetika I ja II« (Kunst und Kybernetik), Raadiolüük (Radiouniversität), Eesti Raadio, Erstsendung: 23.04.1963.
- 9 Merike Vaitmaa, »Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet.« (Die estnische Musik im Wandel: Die fünf letzten Jahrzehnte), »Valgeid laiike eesti muusikaloo« (Weiße Flecken der estnischen Musikgeschichte), in: Eesti muusikaloo toimetised, Bd. 5, hrsg. von Urve Lippus, Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn 2000, S. 135–181.
- 10 Jerzy Broszkiewicz, »Ma jutustan teile oma loo« (Ich erzähle ihnen meine Geschichte), 1966, in: »Kuldar Sink, helilooja ja tehismuusika autor« (Kuldar Sink: Komponist und Autor der Künstlichen Musik), Eesti teatri lavastuste andmebaas (Datenbank estnischer Theaterinszenierungen). http://www.lavakas.ee/tmm/?valik=lavabaas&id=298&page=1&s_nimi=1966 [25.3.2011]
- 11 Sink 1970, siehe Fußnote 5.
- 12 Vaitmaa, siehe Fußnote 9, S. 154.
- 13 Margo Kõlar, »Elektroakustiline konsertmuusika Eestis: olulisemad vahendid, printsiibid ja tehnikad« (Elektroakustische Konzertmusik in Estland: wesentliche Mittel, Prinzipien und Techniken), Ms., Dissertation, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tallinn 2006, S. 13.
- 14 Jaan Rääts, »24 Marginaali, op. 65« (Schallplatte, Schallplatten-Begleittext), »Marginaalid klaverile, op. 65«, »Elektroonilised marginaalid, op. 65a«, Tallinskaja studija gramzapisi, Tallinn 1981.
- 15 Karl Leichter, »Kaasaja muusikast« (Über zeitgenössische Musik), Eesti Raamat, Tallinn 1970.
- 16 York Höller, »Elektronmuusika praegusest olukorrast« (Über die heutige Situation der elektronischen Musik), (verkürzt übers. aus: Österreichische Musikzeitschrift, 1984, Nr. 9 von Madis Kolk), in: Teater.Muusika.Kino, 1986, Nr. 5, S. 12–14.
- 17 Jaan Ross, »Muusika ja mikroarvutid« (Musik und Mikrocomputer), in: Teater.Muusika.Kino, 1986, Nr. 5, S. 15–16.
- 18 Mart Siimer, »Kuidas kasutatakse kompuutrid muusikas« (Wie verwendet man Computer in der Musik?), in: Teater.Muusika.Kino, 1991, Nr. 10, S. 45.
- 19 Rauno Remme, »Elektronmuusika intervjuu vampiiriga« (Elektronenmusikalisches Interview mit einem Vampir), Interview: Mari Kolle, in: Postimees, 16.07.1996. <http://lizard.artun.ee/~rauno/Vampiiri.html> [25.3.2011].
- 20 Lepo Sumera, »Eesti Muusikaakadeemia 80«, in: Teater.Muusika.Kino, 1999, Nr. 9–10, (Abschnitt: Komposiitiooniosakond. Elektronmuusika erialast).
- 21 Evi Arujärvi, »Teateid vee alt« (Nachrichten von Unterwasser), in: Postimees, 17.04. 1997. <http://www.postimees.ee/leht/97/04/17/kultuur.htm> [25.3.2011].
- 22 Sumera 1999, siehe Fußnote 20.
- 23 Sumera 1999, siehe Fußnote 20.
- 24 Marje Lohuaru, »Pealelend« (Überflug), in: Sirp, 04.04.2003. <http://www.sirp.ee/archive/2003/04.04.03/Muusik/muusik1-5.html> [25.3.2011]; Mari Rebane, »Muusikaakadeemia sai Jaapanilt stuudiotäie Sony tipptechnikat« (Die Musikakademie bekam aus Japan ein ganzes Studio voller High-Tech), in: Eesti Päevaleht, Express, 25.03.2003. <http://epl.ekspress.ee/artikkel/231392> [25.3.2011].
- 25 Tui Hirv, »EMTA, kosmoselaev elektronmuusika avarustes« (EMTA, das Raumschiff im Weltall der elektronischen Musik), in: Sirp, 25.01.2008. www.sirp.ee [25.3.2011].
- 26 Kõlar 2006, siehe Fußnote 13.

- 27 Maria Juur, »Helikunsti määratlemine ja spetsiifika. Erinevad lähenemised helile Eesti uemas kunstis« (Bestimmung und Spezifik der Klangkunst. Unterschiedliche Herangehensweisen in der neueren estnischen Kunst), Eesti Kunstiakadeemia (Bachelorarbeit), Tallinn 2010, S. 3.
- 28 Juur 2010, siehe Fußnote 27, S. 17.
- 29 Juur 2010, siehe Fußnote 27, S. 21.
- 30 Raul Keller, »Project Unison«, 2012, MKDK Records. <http://www.hot.ee/jamjam/concept.html> [24.02.2012].
- 31 Tuuli Raam, »Installatsioonikunsti ja heliloojate koostöö Eestis« (Zusammenarbeit von Installationskünstlern und Komponisten in Estland), Ms., Abschlussarbeit, Abteilung für Kunstpädagogik der Tallinner Universität, 2012.
- 32 Maria Mölder, »Minevikuta pole ka tulevikku. Eesti muusika päevad 2009« (Ohne Vergangenheit keine Zukunft. Estnische Musiktage 2009), in: Sirp, 17.04.2009, www.sirp.ee [24.02.2012].
- 33 Urmas Puhkan & Lauri Kilusk, »Savibraator«, 2012. <http://www.hot.ee/s/savibraator/> [24.02.2012]
- 34 Lepo Sumera, »Teistmoodi muusika« (Andersgeartete Musik), Raadioöylikool, Eesti Raadio/Eesti Päevaleht, 2000/2006
- 35 Gerhard Lock, »Aktuaalsetest tendentsidest elektroakustilise muusika alal Eestis« (Zu aktuellen Tendenzen in der elektroakustischen Musik in Estland), in: »NYJD-muusika. Uued helid Klassikaraadios« (NYJD-Musik. Neue Klänge im Klassikradio), Tiia Teder & Immo Mihkelson (Hrsg.), Eesti Raadio / Klassikaraadio, 2007, S. 112–165.
- 36 Christian Scheib / Susanna Niedermayr, »Im Nationalparadies. Estnische Wonnen, deren Grenzen in der Selbstfindung und deren Export über Grenzen. Über die estnische Musikszene«, Redaktionsbuero, 26.06.2007. http://web.redaktionsbuero.at/output/?f=3e58&page=rb_ARTIKEL&a=64a265cb [31.08.2012].



Media-Based Music in Estonia

Gerhard Lock / Hans-Gunter Lock

► Introduction

Media-based experimental music is a phenomenon in constant fluctuation whose characteristics mean it often evades being pinned down. Nonetheless, it continuously leaves marks which can best be analysed using the Post-structuralist rhizome metaphor¹.

People in both the East and the West were equally interested in technical innovations, and devoted their attention to similar aesthetic dilemmas. What differentiated them were merely the possibilities available to pursue these interests or access information.

Estonian journalists, composers and artists were largely familiar with Western European and Polish trends in electronic and media-based music, thanks to trips made to the Cologne NWDR Studio and the Warsaw Autumn Festival, etc. Various Estonian radio programmes focused on topics such as synthetic music, computer music, cybernetics, machines and music and electronic instruments. An attempt by the Estonian Composers' Union to secure a Yamaha DX-7 synthesizer (which failed for ideological reasons) and trips made by Lepo Sumera to the USA in the 1980s are evidence of the artists' interest in electroacoustic and experimental music.

In order to better understand the multifaceted mechanisms and root-like interconnections of recent and contemporary history, official as well as private, obscure documents and events must be taken into account², though the latter are either badly – if at all – documented, or only orally transmitted. In addition, many of the pioneers can no longer be interviewed as they died during the last Millennium. These include composers Kuldar Sink, Lepo Sumera, Rauno Remme, computer linguist Mart Rimmel, sound engineer Hannes Valdma as well as computer music enthusiast Mark Rais, who launched an association for computer music and music informatics at a founding congress in 1989 which was attended by the legendary Lew Termen³. The association remained active well into the mid-1990s. Many composers of the younger generation were able to study and reside abroad once the Iron Curtain opened in 1989/90, while maintaining ties to their cultural roots. Conversely, various composers from abroad have since moved to Estonia, enriching cultural life there.

In an attempt to compile a modern historiography that aims to get by without playing the centre against the periphery, an overview will – at least partially – be given of the most significant developmental phases of the academic and free art scene.

Categorisation, Places and Contexts of Media-Based Music in Estonia since 1960

As media-based experimental music only started to be integrated into academic structures in Estonia at the beginning of the 1990s, we will throughout the rest of this text mainly speak of institutional and independent trends whose boundaries, however, frequently blur.

We consider institutional in a narrower sense to refer to all events connected to the Estonian Radio, the Estonian Music Academy and the Estonian Art Academy. On a broader front, we will look at events connected with various associations and registered societies. Such developments took – and still take – place at the Estonian Arnold Schönberg Society (since 1992), among others. Ensembles such as the NYJD Ensemble (since 1993) and Küberstuudio (Cyberstudio since 2000) that work with concert organisations, or make use of other institutional structures, can also be classified as such. Also included in this category are events organised by registered associations, such as concert series and festivals. This includes the Estonian Media Artists Union, which organises the international Plektrum Festival, and Improtest, an association that has organised a series of improvisation concerts together with the Kanutigilde hall and MKDK Records since 2005. Also worthy of mention is the HUH Festival (Hea Uus Heli, Guter Neuer Sound, 2003–2010), which was connected to the Ulmeplaadid record label.

Further associations include the MoKS Centre for Art and Social Practice (southern Estonia), which began as a network in the field of sound art in 2001, and the Academia Non Grata (formerly Academia Grata) in Pärnu, with its periodic training structures and free activities. Platforms for the primarily independent scene are the so-called culture factories. These include Polymer, Kultuurikatel and Telliskivi in Tallinn, and the Pärmivabrik in Tartu.

Examples of free groups prior to the opening of the Iron Curtain are alternative and progressive rock bands such as Mess and In Spe, as well as the experimental ensemble Grotest, which existed from 1984–1992. Bands in the 1990s and later include Röövelööbik, Luarvik Luarvik as well as Weekend Guitar Trio and the Trio Fragile.

Significant individual pioneers of the alternative and DJ and house music scene include Aivar Tõnso, Raul Saaremets and Rando Sulg. Experimental electronic music representatives of the early 2000s include Taavi Kerikmäe and Mart Soo.

Individual forums that stretch beyond institutional structures and the established media are partially supported by the Estonian culture foundation (Kultuurkapital), which to date has mainly supported independent projects of this kind.

Electroacoustic Music and Computer Music in Estonia 1960–2000

Media-based music in Estonia also has many terms and different manifestations that have been subject to constant change over the past 50 years. While



the state generally considered electroacoustic and computer music to be ideologically untenable, they were absorbed with great interest and enthusiasm in the music and radio scene.

In 1961 *Kultuur ja Elu* (Culture and Life) magazine published an article entitled “sünteeitiline muusika” (synthetic music).⁴ Kuldar Sink used the Estonian term “tehismuusika” (artificial music), selecting it as a name for his four-part radio series in 1970, in which he surprisingly comprehensively illuminated the different facets of Western European and Polish electronic and concrete music.⁵ In 1963, a travel report about West Germany in *Sirp ja Vasar* (Sickle and Hammer) mentioned the activities of the Cologne School and the visit to the NWDR experimental studio.⁶ In 1963 and 1964 a number of radio programmes featured the topics of machine and music⁷ and art and cybernetics⁸, and simple technological possibilities using computers to make music were discussed (although the Estonian Radio’s data processing centre only received its first computer in 1969). It can be assumed that a lively public interest in technological innovations and the link between technology and art was prevalent, which was enabled by the more liberal policies of the “thaw” at the time.

At first, genres such as film and radio play music naturally encouraged a creative use of the audiotape as a technical tool with which to create new kinds of sounds. Film music also provided a promising field of application for this kind of music. Indeed, there are early examples of Estonian electronic music in this context. In the Soviet Union, however, it was believed that electronic music was only suitable as film music (especially science fiction), and not for independent works of an absolute music.⁹

Probably one of the first Estonian electronic works is a theatre music piece by Kuldar Sink, composed in 1966 for a drama by Polish novelist Jerzy Broszkiewicz, entitled “I will tell you my story”.¹⁰ In “Problems in Artificial Music”, a radio programme broadcast in 1970, Sink introduced his work by referring to the working methods of *musique concrète*: “It’s about a purely programmatic sound backdrop that accompanies the pantomime of the Warsaw ghetto uprising. My starting material includes natural sounds such as footsteps, calls, screams, individually recorded sung chords, drum tremoli in different pitches, music fragments that melted into a whole through multiple mixing, partially through fourfold modifications of the playback speed and reverse functions.”¹¹

In addition to audiotape-supported, *musique concrète*-style approaches, the use of electroacoustic and electronic instruments gradually established itself despite ideological barriers and technical shortcomings. From 1957–1961 Heino Pedusaar and Anatoli Sügis constructed a key instrument called a “varioola”, which was based on pipe technology and can be viewed today at the Estonian Theatre and Music Museum in Tallinn.¹²

With the conquest of transistor technology, a handful of enthusiasts built their own analogue synthesizers. Instruments such as these, and later also commercial products that found their way to Estonia, become known through their use in rock bands. Sven Grünberg is without a doubt Estonia’s synthesizer music pioneer, moving stylistically between progressive rock and ambient music with influences from Far Eastern music. Sven Grünberg developed a *Härmo Härmi*-built synthesizer in 1974 with only one oscilla-

tor for Mess, his progressive rock band in which he primarily performed his own compositions. At the end of the 1970s Koit Saarmäe built a modular analogue synthesizer that already had three oscillators and noise generators. It was used by Erkki-Sven Tüür and his rock band In Spe. In addition, Grünberg was eventually given the chance to work on an EMS Synthi-100 in Moscow. It was there that he composed the works “Valgusõis” (Light Blossom, 1978) and the film music for “‘Hukkunud alpinisti’ hotell” (“The Dead Mountaineer” Hotel, 1979).¹³

Jaan Rääts’ “Electronic Marginalia” from 1980 – which can be categorised as classically modern – represent electronic versions of several of his “24 Marginalia for the Piano”, and were dedicated to Kalle Randalu. They were a collaborative effort, recorded partially through improvisation using keyboard-based synthesizers at the Estonian Radio studio. They were mixed by sound engineer Enn Tomson, along with Kalle Randalu and Sven Grünberg.¹⁴ The term “computer music” (“arvutimusika” in Estonian) can be found in a book on contemporary music from 1970 by the founder of Estonian musicology, Karl Leichter¹⁵, though the definition – much as that in 1960s radio programmes – assumes the computer to be a mere composition and playback aid. In 1986, a translation of an article by York Höller entitled “On the Current Situation of Electronic Music” appeared in Teater.Muusika. Kino magazine. It had been published two years earlier in the *Österreichischen Musikzeitschrift*. The article portrayed computer music as the newest and most interesting development in electronic music.¹⁶ In the same edition was an article by musicologist Jaan Ross on the application of music and microcomputers,¹⁷ and an article by Mart Siimer¹⁸ elaborated on how to use computers in music. The interest in computer music culminated in Mark Rais’ collection and conference activities.

The beginning of the 1990s saw several articles and radio programmes on computer music and electroacoustic music published (in Teater.Muusika. Kino magazine, among others). In 1996, Rauno Remme declared in an interview, however, that electronic music in Estonia had never, so to speak, “belonged anywhere” – that no one really knew how it should be classified and that it did not have a market (except in film and theatre, in which it partially only represented a cheaper alternative to instrumental music). We recall the aesthetically negative judgement of independent, absolute electronic music during Soviet times and the “restriction” to (science fiction) film music that might have changed since the fall of the Iron Curtain, thanks primarily to the biannual NYVD New Music Festival, which was initiated in 1991. For a wider audience, however, Remme claimed in 1996 that “there was no electronic music”.¹⁹

In conclusion, it can be assumed that Estonia’s experts were familiar with trends in electronic music and computer music prevalent in the Western world and Poland.

The Electronic Studio at the Estonian Music and Theatre Academy

The foundation of the Electronic Studio at the Estonian Music and Theatre Academy coincided with a period in which Estonian experts focused on the technical and theoretical aspects of the phenomenon of computer music, becoming one of the most important institutions in this field and evolving

into a base for the academic dissemination of electronic and computer-based composition methods.

First referred to as the Helistuudio (sound studio) when it was founded in 1993 by composer Rauno Remme, the Studio, which at the time mainly consisted of outdated Soviet-produced technology, was housed in the Music Academy in Tallinn's suburb of Nõmme. In 1994 the Studio moved into the inner city building of the Estonian Music Academy. During the following years, the technical equipment could be renewed thanks to support from the EU's TEMPUS fund. Various master classes were offered in collaboration with the Lyon Conservatory and the Cologne Music School's Electronic Studio, and Estonian students were given the chance to do a semester abroad at the partner schools. In September 1995, professor of composition Lepo Sumera was appointed director of what at the time was referred to as the Arvutimusika stuudio (Studio for Computer Music). The Studio was officially re-inaugurated in October 1995. One month later the Studio took part in the NYJD Festival, where, among other works, Rauno Remme's multimedia composition "Gen Ision" (with music, video and dance) had its premiere.²⁰ In 1997 the Studio took part in the music academy at the Festival Eesti Muusika Päevad (Estonian Music Days). Works were performed by Sven Grünberg, Igor Garšnek, Peeter Vähi, Rauno Remme and Mihkel Laur, and Lepo Sumera organised a sound installation.²¹ At some point in 1997 the Studio was renamed Elektronmuusika stuudio (Studio for Electronic Music). The Electronic Music Bachelor's programme commenced in 1997/98, with subjects including computer technology, computer notation, sound engineering and sound synthesis.²² From the beginning, equal emphasis was placed on in-depth artistic and technical education: "In our opinion, technical knowledge also encourages the ability to think about what is actually possible and what kinds of sounds can be imagined. In electronic music, the sounds are, of course, first created and then used to develop the composition," wrote Sumera in 1999 in Teater.Muusika.Kino.²³ The instructors and studio consultants are available to advise the students, who work on their pieces and computer programmes more or less independently. Despite a constant change in the respective courses of study, Sumera's principles, which were established in 1999, are followed to the present day.

When the Estonian Music Academy's new building in Tallinn's old town was inaugurated in 1999, the Electronic Studio moved there as well. Composer Margo Kõlar was named director of the Studio, with Sumera remaining in his post as professor of composition. The need arose to incorporate the disciplines of electronic composition and sound engineering, thus further expanding the student body. Efforts were made to connect the sound engineering and electronic composition departments, continuing to a certain extent the Estonian tradition of composer-sound engineers that began in the 1950s (among them Arvo Pärt). The deaths of both leading figures, Lepo Sumera (2000) and Rauno Remme (2002), was especially dramatic for the development of the Studio. Their responsibilities were taken on by a younger generation of sound engineers and composers, and the teaching curriculum at the Studio has since been continuously renewed, harmonised with technical innovations and expanded to include new subjects. Young, qualified graduates were later to become a new generation of instructors.

In 2003 a new curriculum was established which included acoustics, electroacoustics, practical sound engineering and foundations of audiovisual art, which (until his death in 2008) was taught by esteemed sound engineer Hannes Valdma from Estonian Radio. Live electronics and interactive composition were incorporated into the curriculum in 2006. Guest professors from Denmark, Germany, Finland, France, Latvia and the USA enhance the programme. Until 2003, the equipment available to work with was largely from Cologne. Thanks to support from the Japanese government, the Studio was able to be completely refurbished once again, fundamentally improving working conditions.²⁴ The technical possibilities were updated on a constant basis, and special electronic composition devices were acquired in addition to tonal equipment, including a Doepfer A-100 system for analogue sound synthesis, hemisphere loudspeakers with omnidirectional antennae and a Lemur touchscreen controller.

The Studio for Electronic Music enjoys a long-term collaboration with the IRCAM in Paris. After Helena Tulve was able to participate in IRCAM courses for composers in 2001, flautist Monika Mattiesen – who founded the Küberstudiod Ensemble in 2000, which was closely related to the Studio for Electronic Music – attended multiple IRCAM classes for interpreters as well as Stockhausen’s master classes in Kürten. In 2008, the Studio participated in the ECMCT (European Course for Musical Composition and Technology), an IRCAM-coordinated teaching programme, together with the Centre for Music and Technology (CMT) at the Sibelius Academy Helsinki.²⁵ The 1990s were spent rapidly acquiring further knowledge, and there were soon even greater possibilities to discover and practice media-based music. This was institutionalised for the first time with the Estonian Music Academy’s Studio for Electronic Music, but remained in the background for a wider audience until the mid-1990s. Networks with other international centres were established parallel to the institutionalisation and increased teaching activity during this time. The music that is produced at the Electronic Studio in Tallinn can primarily be categorised as electroacoustic art music and electroacoustic concert music.²⁶ This distinguishes it from independent artistic movements, such as progressive rock before and after 1990, as well as from sound art and multimedia installations.

Sound Art, Installation and Performance Since 1960

On account of the small number of artists, it would be an exaggeration to speak of larger schools or movements: “Sound art in Estonia is a matter for individual enthusiasts”.²⁷ Maria Juur (referring to Leonard Lapin) cites Kaarel Kurismaa and Villu Jõgeva as the first sound art pioneers in the fields of sound sculpture and sound installation with their kinetic objects and electronic sculptures from the 1960s and 1970s. “For (art) political reasons”, however, their works were rarely shown. The two artists took varying approaches to sound aesthetics. For Jõgeva, sound was more a mere functioning machine, as characterised by the theatrical robot performance “Ise-organisiseeruv süsteem” (Self-Organising System, 2011) by Hendrik Kaljujärv, Vootele Vaher and Taavet Jansen. Machine sounds also dominate Erik Alalooa’s kinetic installations and performances, such as “Kinemaatiline müsteerium” (2009–2010) and “Odüsseuse Vibu” (2011), in which piezo contact

microphones are attached to the respective installations and performance requisites in order to produce electronic sound (Andres Laansalu). The resulting sound is then further processed electronically, and is also used to steer interactive light (Hans-Gunter Lock). Maria Juur (referring to Johannes Saare, among others) views Kaarel Kurismaa's aesthetics, in which absurdity is achieved through the sound itself, as closer to Cage and Fluxus. In the 1990s Kurismaa turned his attention to installations. The following generation "between Pop and avant-garde", including the young sound artists Kiwa (Jaanus Kivaste) and Andres Lõo, considers him to be a role model. Juur characterises both (and others) as belonging a small but charismatic and viable school of sound art which is familiar with the international art scene and is influenced by pop culture and art world experiences.²⁸ Kiwa has built up his own, multifaceted world of texts, music, performance, live performances, art works and curatorial activities, in which music/sound play a significant role.

Andres Lõo's collaboration with the Ensemble U: in 2005 is evidence that sound art and contemporary music have continued to coincide in recent times, following in the footsteps of Kaarel Kurismaa and Rauno Remme. "Metabor" (2001–2004) and "Audiogalerie" (since 2007) can be viewed as an attempt to create a total environment in which space and architecture, the social and economic components of perceiving art and the immateriality of sound can be experienced experimentally. In addition, Raul Keller's video and sound installations, his project "Unison" (since 2000) and his collaboration with the record label MKDK Records should be mentioned. The essence of "Unison" is collectivity, space specifics, improvisation and the search for a universal sound language that can be understood by both professional musicians and untrained music-makers.²⁹

Electroacoustic Music and Multimedia Since 1990

Estonian electroacoustic music since the 1990s has encompassed a wide sound spectrum that includes synthetic sounds, elements of concrete music, and sounds/samples from acoustic instruments or other sound sources that are modified to a greater or lesser degree. The listener is often expected to be able to recognize the original source, which can sometimes, however, be veiled to the point of unrecognizability, with abstract, illusory and unreal sound worlds being created. Sound processing is marked by formal, sound and spatial and spatial acoustic ideas: e. g. Liis Viira (Jürgens) graphically interpreted Estonia's coastline in melodic lines for the ensemble work "Ranajoon" (coastline, 2003) with playback tape and video, and Jüri Reinvere constructs and makes historic, geographic and emotional spaces audible (again) in his radio opera "Vastaskallas" (The Opposite Shore), in which he also uses mobile microphones. Hans-Gunter Lock created two four-channel spaces for his work "Keeltemäng" (2003).

The composers also find inspiration from the other arts: e. g. Jüri Reinvere wrote music for Michaela Fünfhausen's dance choreographies "Dialog I" (2002) and "Air-Water-Earth-Fire-Air" (2003), and Märt-Matis Lill worked with various choreographers and dancers, among them "Kurb nauding" (Sad Pleasure, 2005) with Teet Kask and "Tallinn-Aegviidu" (2006) with Kaja Lindal and Kaspar Aus. Monika Mattiesen's collaboration with choreographer

Mari Mägi resulted in the stage production “Loomise mõnu” (Pleasure of Creation, 2010), and Ülo Krigul worked with choreographer Sascha Pepel-jajev on “Tantsiv torn” (Dancing Tower, 2011). We also encounter interactive choreographies with sensors and electroacoustic music in the collaborations between Shawn Pinchbeck with the dance theatre Fine5 (2009) and the Lock brothers with choreographer Kaspar Aus (2007).

Gerhard Lock and visual artist Rait Rosin created symbiotic links between painting and electroacoustic music, as in the exhibition “Kõik on nii hästi” (Everything is so perfect!, with journalist Jüri Muttika, 2006). Electroacoustic music and art are also united in the collaborations between Elo Masing and Rait Rosin (2007) and Margo Kõlar with Meeli Kõiva (2007), among others.³⁰ Under Andrus Kallastu’s artistic direction in 2008–2009, multimedia performative works premièring under the title of “Action Kuubis” were jointly developed by participating musicians, composers, artists and dancers. These works can therefore be located both content-wise and conceptually in the borderland between various genres and arts.

The incorporation of video components in electroacoustic compositions is relatively widespread, either resulting from a collaboration with video artists or created by the composers themselves. Examples during the 1990s include Rauno Remme’s “Gen Ision” (1995) and Lepo Sumera’s “Südameasjad” (Matters of the Heart, 1999). The latter uses heart rhythms as well as the visual pulsating of a heart.

The 2000s saw video components built into Liis Viira’s “Rannajoon” and “Järv kastepiisas” (The Lake in The Dew Drop, 2004), Jüri Reinvere’s “a.e.g” (t.i.m.e, 2005) and Tulev’s “Teine kallas, vaikuses hommikune vihm” (The Other Shore, Morning Rain in The Calm). During the NYDD festival and the Estonian Music Days in recent years, entire evenings were devoted to so-called “video music”, in which it is evident that the two arts interact both coincidentally and highly symbiotically. During the 2009 Estonian Music Days, Mark Raidpere’s video – which was created for Erkki-Sven Tüür’s chamber music work “Dedication” – was screened, attracting international attention.³¹ In 2010 an entire programme with Raidpere’s video works was shown at the same festival. At the 2011 NYDD Festival, representatives of the experimental and alternative scene (Raul Keller, Taavi Kerikmäe, Tõnis Leemets, Kalle Tikas, etc.) met under the name “Eesti Elekter”, and showed how diverse electronically created and manipulated sounds can be with an impressive number of electronic devices that were partially self-built. A concert entitled “Audiovisual Music” at the 2012 Estonian Music Days demonstrated the possibilities of multimedia composition, in which the composers are also the creators of visual components of a work (programmers, video artists).

The juxtaposition and the border between reality and unreality are often played with, resulting in new virtual worlds. Principles and sounds from the past are recognisable as signs and offer the listener aesthetic experiences and the pleasure of recognition. Sounds taken from nature and its surroundings (as a source of inspiration as much as material) are used, as in Tatjana Kozlova’s and Malle Maltis’ clock, water and urban sounds in “Boil” (2005), where the fundamental idea behind the work is to describe the evolution of water from frozen to boiling as a metaphor for the transition from time standing still to our current fast-paced time. In “Tormilatern” (Storm

Lantern, 2007) Liis Viira works on her own video material showing interior rooms, lamps and water. Water is also a theme in Mirjam Tally's "Veetilgas sätendab veel möödundaastane päike" (Last Year's Sun Still Glitters in The Drop of Water, 2000) for flute and phonograph, as well as Viira's video music "Järv kastepeisisas" (The Lake in The Dew Drop, 2004). The daily course of the sun in time lapse in Reinvere's video section of "a.e.g." (t.i.m.e, 2005), Toivo Tulev's video section in "Teine kallast, vaikuses hommikune vihm" (The Other Shore, Morning Rain in The Calm, 2003) for ensemble, phonograph and video, and Malle Maltis' installation music "Veemuusika" (Water Music, 2007) attest to a bond with nature. Andrus Kallastu uses animal sounds in "Anima mea" (2006).

Composers connected to institutions tend to place more emphasis on traditional compositional techniques and aesthetic principles than do independent sound artists. The latter tend to take a spontaneous and predominantly experimental approach, with their experiences stemming from the primarily permanent arts. At the beginning of the 2000s, "academic", institution-related electroacoustic music concerts still tended to be insider events, whereas the independent scene was able to attract a far larger audience. Each of these movements organised its own festivals and concert series, but this has changed since the mid-2000s in favour of integrated and interdisciplinary collaborations, manifesting in festivals such as EMP, NYVD and Plektrum over the past years.

The most important ensemble for multimedia music – with its roots in the "academic" scene – is Küberstuudio (Cyberstudio), which was founded in 2000 by flautist Monika Mattiesen and composer and sound engineer Margo Kõlar. In addition to live electronics and video components, it incorporates professional light and costume artists as well as stage effects, and strives for a kind of synthesis of the arts that ruptures a traditional scope and stretches to unplanned provocation. Ensemble U:, which was founded in 2002, has also dedicated itself to electroacoustic and multimedia music, performing – and sometimes premiering – works by artists such as Stockhausen in Estonia and, in doing so, deliberately crossing boundaries.

Since 2005, the Improtest festival has offered a synthesis of various stylistic impulses, as technological means encounter creative aesthetic premises on an equal footing in the improvisation scene. Mention should also be made here of the "Savibraator" project (since 2001) by Urmas Puhkan and Lauri Kilusk, which combines improvised music with the creation of ceramics, light and video in a live performance.³² The Weekend Guitar Trio and Fragile ensembles, as well as the improvisation projects at the Estonian Academy for Music and Theatre (under Anto Pett), have also realised collaborations with visual artists, the latter with the former E-Media Centre (today the Department of New Media) at the Estonian Academy of Arts. MoKS, a centre, media lab and guest studio in Mooste (southern Estonia), takes a socially-engaged approach to sound, acoustics and technology that was initiated by American composer John Grzinich in 2001. In addition to sound art, he also introduced so-called field recordings to Estonia (Sumera also spoke of such possibilities in a lecture in 2000³³), and co-organised the Tuned City Festival in Tallinn in 2011, as well as other festivals, including Heli+Visioon/Sound+Vision in 2006.

We consider the connection between sound and technology in performances and video works at various Academia Non Grata festivals and related groupings, such as CnOPT (sport) since 1998 (In Graafika, Pärnu Fideofestival, Diverse Universe), to be aesthetically provocative. In Graafika and the Pärnu Days for Contemporary Music took place together from 2007 to 2010. Raul Keller (Segaja / Jammer 2002 and, since 2007, Lokaalradio with Katrin Essenson and Hello Upan) provide improvisational and experimental examples of radiophonic art, with Jüri Reinvere providing a compositional and conceptual example (the radiophonic opera “Vastaskallas” 2000–2004). Trios ASK’s live electronic improvisations were broadcast on Estonia’s Klassikaraadio and later released as a CD.

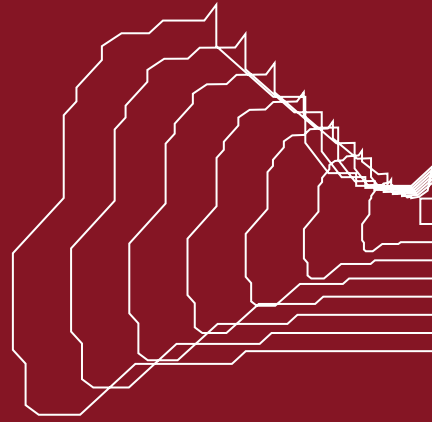
In conclusion, it can be said that many musical styles that use technology in different ways – from academic contemporary music to jazz, improvisation, alternative electronics, DJs, radiophonic and sound art – exist either sporadically or regularly alongside other arts in Estonia, creating more or less fruitful syntheses or, in the contemporary scene, happily coexisting. This is, however, usually at the level of individual artists, their interests and personal collaborations. Naturally, it is not possible to examine the actors, their ideas, concepts and realisations in all of these areas in greater detail. Much must remain undisclosed, unfortunately. More detailed information can be found in the texts that provide the foundation for this article, and further research is required. What has emerged is an exciting web of activities, sound and multimedia worlds.

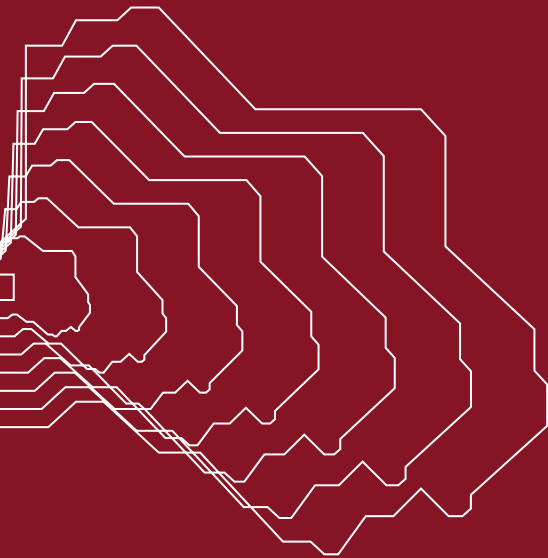
Large sections of the above text are based on an article in the Estonian language that was published in 2007 in an anthology titled “NYYD-muusika – Uued helid Klassikaraadios” (NOW Music – New Sounds in Classic Radio).³⁴ In his PhD thesis (2006), Margo Kõlar describes the tools, principles and technologies that play a role in electroacoustic music in Estonia. Maria Juur’s Bachelor thesis (2010) offers a comprehensive overview of sound art. A report by Christian Scheib and Susanna Niedermayr (2007) examines the close relationship between the academic and so-called independent scene.³⁵

Translation: Julia Schweizer

- 1 See Helga de la Motte-Haber, “Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000”, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4, Laaber: Laaber 2000, p. 15.
- 2 See Anu Paulus, “Reception of (Western) new music and postmodern tendencies in Estonian music in the late 1970s and 1980s. Time and Temporality: Categories, Models and Narratives”, Veenre 2011, (Papers and abstracts of the conference of Estonian Graduate School of Cultural Studies and Arts, Centre of Excellence in Cultural Theory, University of Tartu, 31.01.–05.02.2011).
- 3 Jaan Ross, “Muljeid arvutimuusika konverentsilt” (Impressions from the Computer Music Conference), in: Sirp ja Vasar, no. 8, 24.02.1989, p. 13.
- 4 [Anonymus], “Sünteeiline muusika”, in: Kultuur ja Elu (1961), no. 4, pp. 25–26; no. 5, pp. 24–27; no. 6, pp. 49–51.
- 5 Kuldar Sink, “Tehismuusika probleem. Kommenteerib Kuldar Sink.” (Problems in Artificial Music. Commented by Kuldar Sink), transmissions: 11.11.1970, 18.11.1970, 02.12.1970 and 09.12.1970, Eesti Raadio.
- 6 Aurora Semper, “Muusikamärkmeid Lääne-Saksamaalt” (Musical Notes from West Germany), in: Sirp ja Vasar 07.02.1963, pp. 6–7.
- 7 Ivalo Randalu, “Masin ja muusika” (Machine and Music), Kristall-64 no. 3, Eesti Raadio, transmission: 28.12.1964.
- 8 Ivalo Randalu, see footnote 8.

- 9 Merike Vaitmaa, "Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet" (Estonian Music in Transition: The Past Five Decades) "Valgeid laike eesti muusikaloost" (White Spots in Estonian Musical History), in: Eesti muusikaloo toimetised (Publications on Estonian Music History), vol. 5, ed. Urve Lippus, Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn 2000, pp. 135–181.
- 10 Jerzy Broszkiewicz, "Ma jutustan teile oma loo" (I will tell you my story), 1966, in: "Kuldar Sink, helilooja ja tehismuusika autor", Eesti teatri lavastuste andmebaas (Estonian Theatre Plays Database).
http://www.lavakas.ee/tmm/?valik=lavabaas&id=298&page=1&s_nimi=1966 [25.3.2011]
- 11 Sink 1970, see footnote 5.
- 12 Vaitmaa 2000, see footnote 9, p. 154.
- 13 Margo Kõlar, "Elektroakustilise kontsertmuusika Eestis: olulisemad vahendid, printsiibid ja tehnikad" (Electroacoustic concert music in Estonia: major media, principles and techniques), manuscript, dissertation, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tallinn 2006, p. 13.
- 14 Jaan Rääts, "24 Marginaali, op. 65" (record, accompanying text), "Marginaalid klaverile, op. 65", "Elektronilised marginaalid, op. 65a", Tallinskaja studija gramzapisi, Tallinn 1981.
- 15 Karl Leichter, "Kasaja muusikast" (On contemporary music), Eesti Raamat, Tallinn 1970.
- 16 York Höller, "Elektronmuusika praegusest olukorrast" (On the current state of electronic music), (abridged translation from Österreichische Musikzeitschrift 1984, Nr. 9 by Madis Kolk), in: Teater.Muusika.Kino, 1986, no. 5, pp. 12–14.
- 17 Jaan Ross, "Muusika ja mikroarvutid" (Musik und Mikrocomputer), in: Teater.Muusika.Kino, 1986, no. 5, pp. 15–16.
- 18 Mart Siimer, "Kuidas kasutatakse kompuutreid muusikas?" (How are computers used in music?), in: Teater.Muusika.Kino, 1991, no. 10, p. 45.
- 19 Rauno Remme, "Elektronmuusika intervjuu vampiiriga" (Electron musical interview with a vampire), interview: Mari Kolle, in: Postimees, 16.07.1996. <http://lizard.artun.ee/~rauno/Vampiiri.html> [25.3.2011].
- 20 Lepo Sumera, "Eesti Muusikaakadeemia 80", in: Teater.Muusika.Kino, 1999, no. 9–10, [section: Kompositsiooniosakond. Elektronmuusika erialast].
- 21 Evi Arujärvi, "Teateid vee alt" (News from under the water), in: Postimees, 17.04.1997.
<http://www.postimees.ee/leht/97/04/17/kultuur.htm> [25.03.2011].
- 22 Sumera 1999, see footnote 20.
- 23 Sumera 1999, see footnote 20.
- 24 Marje Lohuaru, "Pealelend" (Überflug), in: Sirp, 04.04.2003. <http://www.sirp.ee/archive/2003/04.04.03/Muusik/muusik1-5.html> [25.3.2011]; Mari Rebane, "Muusikaakadeemia sai Jaapanilt stuudiotäie Sony tipptechnikat" (The Music Academy received a whole hi-tech studio from Japan), in: Eesti Päevaleht, Express, 25.03.2003 <http://epl.ekspress.ee/artikkel/231392> [25.03.2011].
- 25 Tui Hirv, "EMTA, kosmoselaeve elektronmuusika avarustes" (EMTA, the spaceship in the galaxy of electronic music), in: Sirp, 25.01.2008. www.sirp.ee [25.3.2011].
- 26 Kõlar 2006, see footnote 13.
- 27 Maria Juur, "Helikunsti määratlemine ja spetsiifika. Erinevad lähenemised helile Eesti uuemas kunstis" (Definition and specifics in sound art. Different approaches in recent Estonian art), Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia (Bachelor thesis), 2010, p. 3.
- 28 Juur 2010, P. 21, see footnote 27.
- 29 Raul Keller [2012], "Project Unison", MKDK Records. <http://www.hot.ee/jamjam/concept.html> [24.02.2012].
- 30 Tuuli Raam (2012), "Installatsioonikunstimine ja heliloojate koostöö Eestis [Collaborations between installation artists and composers in Estonia]", manuscript, thesis, Department for Art Pedagogy at Tallinn University.
- 31 Maria Mölder, "Minevikuta pole ka tulevikku. Eesti muusika päevad 2009" (No past no future. Estonian Music Days 2009), in: Sirp, 17.04.2009, www.sirp.ee [24.02.2012].
- 32 Urmas Puhkan & Lauri Kilusk, "Savibraator" (2012), <http://www.hot.ee/s/savibraator/> [24.02.2012]
- 33 Lepo Sumera (2000/2006), "Teistmoodi muusika" (Different music), Raadioöökikool (Radio night university), Eesti Raadio/Eesti Päevaleht.
- 34 Gerhard Lock, "Aktuaalsetest tendentsidest elektroakustilise muusika alal Eestis" (On current trends in electroacoustic music in Estonia), in: NYD-muusika. Uued helid Klassikaraadios (NYD Music. New Sounds in Classic Radio), Tiia Teder & Immo Mihkelson (eds.), Eesti Raadio / Klassikaraadio, 2007, pp. 112–165.
- 35 Christian Scheib / Susanna Niedermayr, "Im Nationalparadies. Estnische Women, deren Grenzen in der Selbstfindung und deren Export über Grenzen. Über die estnische Musikszene", Redaktionsbuero, 26.06.2007.
http://web.redaktionsbuero.at/output/?f=6e=58&page=rb_ARTIKEL&a=64a265cb [31.08.2012].





sound exchange day Riga

08.09.2012 at Festival Skaņu Mežs / White Night Riga 2012

In enger Zusammenarbeit mit dem Festival »Skaņu Mežs« für neue und experimentelle Musik war der *sound exchange day Riga* im Rahmen der »White Night Riga 2012« die vierte Station des Projekts. Hier wurden ausgewählte Vertreter der experimentellen Musikkultur aus Lettland, Ungarn und Deutschland vorgestellt.

Zum Beginn des *sound exchange day Riga* eröffnete im Goethe-Institut die dokumentarische Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa«. Zuvor startete der fünftägige Workshop »Standuino – fraAngelico – Synthesizer« mit Vaclav Pelousek und Ondrej Merta aus Tschechien, bei dem die Teilnehmer einen »fraAngelico« 8-bit Digital Synthesizer bauten und die einzelnen Module zu einem gemeinsamen Instrument verschalteten und spielten. Eine Abschlusspräsentation des Workshops im Goethe-Institut markierte den Start des *sound exchange day Riga*.

Der Konzertabend in der Anglikanischen Kirche in Riga, ein zu Sowjetzeiten legendärer Studentenklub und ein wichtiger Ort der experimentellen Kunst- und Musikszene Lettlands, begann mit einer Sound Performance des legendären DJs und Radiogründers Pál Tóth aka én aus Budapest. Mit seiner für *sound exchange* entwickelten vierkanaligen Klangcollage startete er unter Verwendung von Originalkompositionen und Klängen von Ernő Király (1919–2007) eine mystische Reise in die Welt dieses fast vergessenden ungarischen Avantgardisten.

Im Zentrum des Abends stand die kollektive audiovisuelle Performance »Dein Bart in Zeit und Raum: Für Hardijs Lediņš«. Dieses Projekt ist dem Künstler, Architekten und Pionier der elektronischen Musik Lettlands sowie Gründer der legendären »Werkstatt zur Restauration nie da gewesener Gefühle« (NSRD) gewidmet. Sein Beitrag zum Kulturleben Sowjet-Lettlands in den 1970er und 80er Jahren, seine kreativen, seltsam-lebendigen Exkursionen in musikalisch-künstlerische Grenzbereiche über 30 Jahre hinweg bis zu seinem Tod 2004 prägten Generationen lettischer Künstler und Musiker. Die Gruppe aus Freunden und Schülern von Hardijs Lediņš formierte sich aus Schlüsselfiguren der zeitgenössischen Underground Szene Rigas: Andris Indāns (Gas Of Latvia), Pionier der Lettischen Electronica Szene, Stropu Jurka, Industrial-Musiker (Strops and V.S.K.B.), der unter dem Namen TV Maskava bekannte Normunds Griestiņš, Toms Auniņš (1/2H 1/2W, Atomola) und der Videokünstler Indriķis Ģelzis.

Zum Abschluss des *sound exchange day riga* stellte der in Berlin lebende Künstler Frank Bretschneider sein audiovisuelles Subharchord-Projekt »Kippschwingung« vor.

Organized in close collaboration with the Skaņu Mežs festival for new and experimental music, the *sound exchange day Riga* at White Night Riga 2012 was the fourth station of the project. Outstanding representatives of experimental music culture from Latvia, Hungary and Germany were selected to present their work.

The documentary exhibition “Experimental Music In Central and Eastern Europe” at the Goethe-Institut coincided with the launch of *sound exchange day Riga*. Prior to that there was a five-day workshop entitled “Standuino – fraAngelico – Synthesizer” with Vaclav Pelousek and Ondrej Merta from the Czech Republic, in which participants built a “fraAngelico” 8-bit digital synthesizer and interconnected the individual modules to a common instrument which they could then play. The workshop’s final presentation at the Goethe-Institut marked the start of *sound exchange day Riga*.

The concert evening in Riga’s Anglican Church, a student club and venue for Latvia’s experimental art and music scene which had already achieved legendary status during the Soviet era, began with a Sound Performance by legendary DJ and radio founder Pál Tóth aka én from Budapest. In his four-channel sound collage, which he developed specifically for *sound exchange*, he embarks on a mystical journey into the world of Ernő Király (1919–2007) by using the original compositions and sounds of this almost forgotten Hungarian avant-gardist.

The collective audiovisual performance “Your Beard in Time and Space: For Hardijs Lediņš” provided the focal point of the evening. This project is dedicated to the Latvian artist, architect, electronic music pioneer and founder of the legendary “Restoration Workshop of Unprecedented Feelings” (NSRD). His contribution to the cultural life of Soviet Latvia in the 1970s and 1980s, his creative, strangely lively excursions into musical and artistic fringe territories over 30 years up to his death in 2004 have influenced generations of Latvian artists and musicians. The group of friends and students surrounding Hardijs Lediņš is made up of key figures in Riga’s contemporary underground scene: Andris Indāns (Gas Of Latvia), pioneer of the Latvian Electronica scene, Stropu Jurka, Industrial musician (Strops and V.S.K.B.), Normunds Griestiņš, who is also known as TV Maskava, Toms Auniņš (1/2H 1/2W) and video artist Indriķis Ģelzis.

Wrapping up *sound exchange day riga*, Berlin-based artist Frank Bretschneider (raster-music) presented “Kippschwingung”, his audiovisual subharchord project.

programm *schedule*

Konzert
concert

08.09.2012 22 Uhr 10 p.m. Anglikanische Kirche *Anglican Church*
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* Skaņu Mežs – White Night Riga 2012

op. 120731 – homage a király ernő

én^{HU}

Soundperformance *sound performance*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 39 p. 39)

Dein Bart in Zeit und Raum – Für Hardijs Lediņš

Your Beard in Time and Space – For Hardijs Lediņš

Konzertperformance mit *concert performance with* Andris Indāns^{LV} (Gas Of Latvia), Stropu Jurka^{LV} (V.S.K.B.), Normunds Griestiņš^{LV} (TV Maskava), Toms Auniņš^{LV} (1/2H 1/2W) und *and* Indriķis Čelzīs^{LV} (Video)

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 42/43 p. 43)

Kippschwungung

Frank Bretschneider^D

Audiovisuelle Performance *audiovisual performance*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 45 p. 45)

Ausstellung
exhibition

08.–22.09.2012 Goethe-Institut Riga

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

→ siehe S. 26 *see p.27*

Workshop
workshop

03.–08.09.2012 Goethe-Institut Riga

Standuino – fraAngelico – Synthesizer

mit *with* Vaclav Pelousek^{SK} und *and* Ondrej Merta^{CZ}

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 08.09.2012

Standuino – fraAngelico – Synthesizer

workshop mit *with* Vaclav Pelousek^{SK} und *and* Ondrej Merta^{CZ}

»Standuino« ist Innovations-Force für handgemachte elektronische Musik, Open Source Hardware und zugleich theoretisch und historisch motivierte Plattform für die Produktion von Installationen, Band-Projekten, Workshops, Happenings und Theorieoutput. Standuino begann als Clone-Board des populären Arduino allerdings adaptiert auf den radikalen DIY Ansatz der osteuropäischen »Bastl«-Bewegung (»basteln«). Mit diesem hervorragenden Werkzeug wurde es Teil vieler Installationen und ermöglichte dem Standuino Research Team den Bau einer Reihe von unterschiedlichen Prototypen elektronischer Musikinstrumente. Das Standuino Konzept ist inspiriert und untermauert durch die Geschichte eines großen Media-Art Pioniers: Standa Filip. Der Name »Standuino« bezieht sich auf Standas Vornamen – meint übertragen aber auch »standalone application«.

Der »fraAngelico« 8-bit PWM Digital Synthesizer ist im Bezug auf seine Sound-Generierung einzigartig. Er benutzt keine D/A Wandler, der Sound wird nur durch Puls-Modulation am digitalen Output erzeugt, d. h. durch schnellen Wechsel unterschiedlicher Pulslängen werden verschiedene Output-Spannungen erzeugt. Wenn auch puristisch und minimalistisch im technischen Ansatz, ermöglicht der »fraAngelico« ein breites Klangspektrum, unterschiedliche Klangfarben, von kräftigen Bässen zu »glitchy noises« sowie komplexen rhythmischen Strukturen. Die unprozessierten rohen digitalen Outputs können via MIDI synchronisiert werden.

“Standuino” is the innovative force in hand-made electronic music and open source hardware, as well as a theoretically and historically driven platform for the production of installations, band projects, workshops, happenings and theories. Standuino began as a clone board of the popular Arduino, but adapted to the radical DIY approach of the East European “Bastl” movement (bastl: handicraft). With this powerful tool it became part of many art installations and enabled our research team to build prototypes of many different electronic musical instruments.

The whole concept of Standuino is inspired by and founded on the story of a pioneer of media art – Standa Filip. The name “Standuino” derives from Standa’s first name, but it also stands for what Standuino is best at – the standalone applications.

“fraAngelico” 8-bit PWM digital synthesizer is unique for the way it generates sound. It doesn’t use a D/A converter, the sound is generated instead by just one digital output pin using Pulse with Modulation. This means that by changing different pulse lengths we can create different output voltages. Resolution of this technique is 8-bit, but the output of the synthesizer is essentially 1-bit, as the output pin is either 1 or 0 – this gives a distinctive digital character to its sound. Although this approach to sound generation is technically purist and minimalist, “fraAngelico” is able to create a broad spectrum of sounds and tones, from powerful bass to glitch noises, as well as complex rhythmic structures. This unprocessed raw digital output can be synchronized with any MIDI device through its MIDI input.

Your Beard in Time and Space: For Hardijs Ledīšs
concert performance with Andris Indāns, Stropu Jurka, Normunds Griestiņš, Toms Auniņš and Indriķis Ģelziņš, Anglican Church, Riga

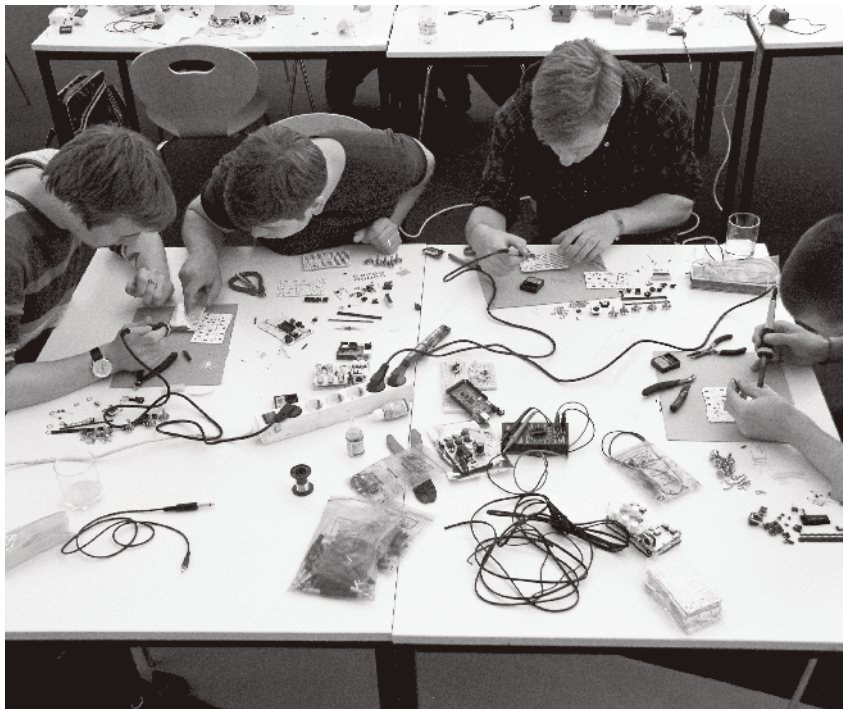


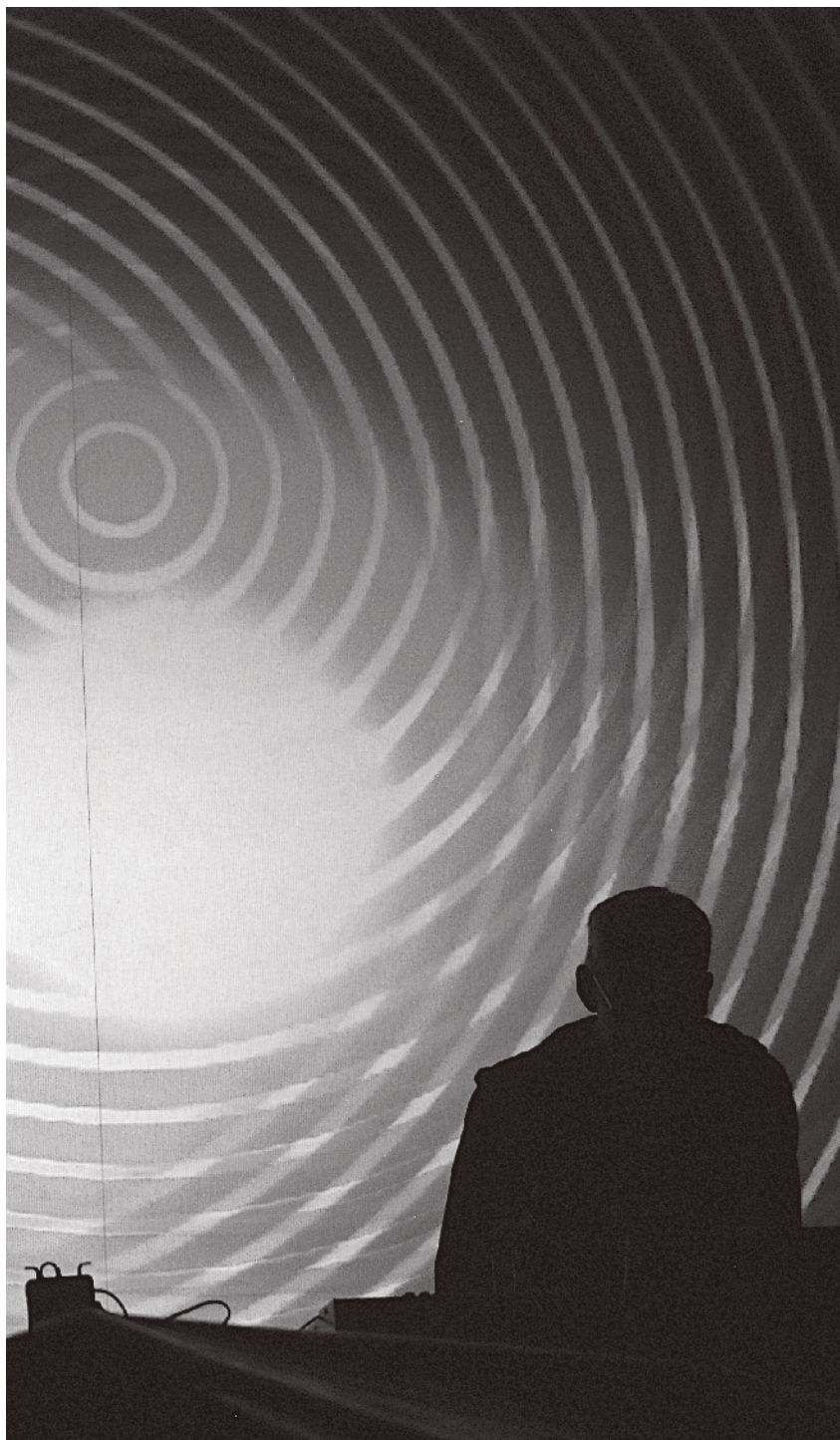


op. 120731 – hommage a király ernő
én, sound performance, Anglican Church, Riga



Standuino – fraAngelico – Synthesizer
workshop with Vaclav Pelousek and Ondrej Merta, Goethe-Institut, Riga





Avantgardistische Strömungen in der lettischen Musik von 1970–1990

Daiga Mazvērsīte / Māra Traumane

➤ Historischer Hintergrund

Vergleichbar den Situationen in anderen Mitgliedsstaaten der UdSSR, war es auch in Lettland nicht einfach, sich mit avantgardistischen Ideen einen Weg durch das Labyrinth der Regeln, der staatlichen Kontrolle und des subjektiven Funktionärsgeschmacks zu bahnen. Alle Konzertprogramme mussten mit den verantwortlichen Stellen abgesprochen werden und öffentliche Darbietungen musikalischer Werke, deren Genre oder Inhalt dem sowjetischen System nicht gefielen, waren nicht erlaubt. Kommunistische Funktionäre kontrollierten auch die im Radio und Fernsehen gespielte Musik, Zensoren verboten unerwünschte Musiktitel. Ihre Aufzeichnung und Wiedergabe war nicht gestattet.

Auf dem Gebiet der akademischen Musik wurde die Komponistenvereinigung zu einem schlagkräftigen Instrument der Kontrolle. Ihre Musik wurde regelmäßig gespielt und ihre Mitglieder allein durften Konzerte in großen Sälen aufführen. Doch mit der Entwicklung elektronischer Musikinstrumente wurden Voraussetzungen für die Kreation individueller Werke geschaffen, die oft auf Konzerten vor kleinem Publikum, z. B. vor Freunden, aufgeführt wurden und so zur Herausforderung für die Kurzsichtigkeit der staatlichen Behörden wurden, die es nicht schafften, alle musikalischen Aufführungen zu verfolgen. Die Intellektuellen fanden einfallreiche Methoden, um die Zensur zu umgehen.

Avantgardemusik-Festivals in Riga 1976 und 1977

Die Avantgardemusik-Festivals 1976 und 1977 sind ein seltenes Beispiel der inoffiziellen Zusammenarbeit von Rigaer und Moskauer Musikern und Künstlern in der Sowjetzeit, die sogar durch öffentliche Veranstaltungen gekrönt wurde. Die Festivals zeigen das Ausmaß avantgardistischer Praxis und das informelle »Netz«, das an neuen Strömungen der Kultur in der Sowjetunion interessierte Intellektuelle verband. Sie markieren auch den Wendepunkt, an dem das Interesse an der Postmoderne die Sprache der Avantgarde überschattete. In Moskau manifestierte sich dieses im Bereich der akademischen Musik, in Riga aber in der experimentellen Musik.

In Riga herrschte in der akademischen Musik der 1960er und 70er Jahre eine ausgesprochen konservative Stimmung vor. Die Erinnerung an die Verfol-

gung der »Formalisten« lebte in den ideologisch kontrollierten offiziellen Institutionen weiter. Der konservative Geschmack wurde durch die bedrückende Isolation, den Mangel an aktuellen Informationen und durch den allgemeinen Musikgeschmack diktiert: »in der akademischen Musik war die Nationalromantik sehr lange Zeit der vorherrschende Stil, der sich sehr gut mit den ideologischen Anforderungen der Sowjetunion vertrug.«¹ Das heißt natürlich nicht, dass die musikalische Erstarrung alle kulturellen Bereiche betraf; der lebhafteste Geist der Neuerer wurde durch Informationsbruchstücke und sporadische, selbst organisierte Veranstaltungen stimuliert. Zum Beispiel trat schon Mitte der 1960er Jahre im Filmstudio des Club der Kommosolzen der Maître der Moskauer Avantgarde und alten Musik, der Komponist Andrej Wolkonski, auf. In Riga erklang 1972 während der Pantomime-Aufführung »Hiroshima« eine Aufnahme der Musik von Krzysztof Penderecki.

1972 komponierte Imants Zemzaris die Musik für einen 16-mm-Untergrundfilm, der von strukturalistischen Ideen inspiriert wurde und das in einem schallgedämpften westlichen Radiosender gehörte Album »Jesus Christ Superstar« lieferte die Inspiration für das erste lettische Happening.² Im Untergrund breiteten sich Tauschbörsen und Vertriebsnetze für importierte Pop- und Art Rock-Schallplatten und später auch für Kassetten aus. Professionelle Musiker und Studenten konnten den – was ausländische Literatur angeht bescheidenen – Fundus der Republikbibliothek nutzen, um die neuesten Strömungen zu verfolgen. Dessen wertvollste Zeitschriften waren die in Polen herausgegebene Ruch Muzyczny, ein paar Ausgaben der Artikelsammlung Res Facta und die deutsche Zeitschrift Melos, später die Neue Zeitschrift für Musik. Bilder von Multimediaveranstaltungen konnte man sich in den polnischen Kunstzeitschriften Projekt und Sztuka ansehen. Wenige Auserwählte schafften es, auf die sehr bedeutenden Festivals des Warschauer Herbsts zu gelangen.

In den 1970er Jahre begann mit dem Führungswechsel in der Komponistenvereinigung der LSRP und bald darauf auch in der Philharmonie ein neuer Wind zu wehen. Gastlektoren, Musikwissenschaftler und Künstler hielten häufiger Vorträge und Aufführungen vor einer kleinen Zuhörerschaft ab. Der Urheber der zukünftigen Festivalprogramme, der hervorragende Moskauer Pianist und Vertreter der neuen Musik, Alexej Ljubimow, reiste zu solchen Vorträgen nach Riga. Wie auch andere Anhänger der neuen Musik nutzte er »Lücken im System« für seine auf kreative Freiheit und »Aufklärung« gerichteten Ziele.³ Zusammen mit seinen gleich gesinnten Verbündeten Lidija Davidova, Mark Pekarski und Boris Berman rief Ljubimow schon in den Jahren 1968/1969 eine Konzertreihe mit dem Titel »Musik des 20. Jahrhunderts« ins Leben, die in mehreren Städten der Sowjetunion veranstaltet wurde. Einen Konzertzyklus mit diesem Namen bot er auch der Rigaer Philharmonie an.⁴ Nach einigen Konzerten wurde der Zyklus aufgrund wiederholter Beschwerden der Zuhörer abgesetzt, denn in den Konzerten waren Elemente musikalischen Theaters aufgetaucht, zu Beginn aus den Werken von Cage und Ives, später dann aus denen von Silvestrow. Doch das Verbot der Konzertreihe gab den Organisatoren des Rigaer Festivals neuen Auftrieb. Hardijs Lediņš, ein musikinteressierter Architekturstudent und Aktivist des Studentenklubs des Rigaer polytechnischen Instituts, war empört über die

Absetzung der Konzertreihe und wendete sich an den Geiger Boris Avramecs, der freundschaftliche Verbindungen zu Moskauer Musikern pflegte. Anstatt des erhofften einen Konzerts, bot ihm Ljubimow ein Konzertprogramm an und so war das erste »Avantgardemusik-Festival« in Riga 1976 geboren. Es war »reinsten Underground«, für die Räumlichkeiten im RPI Studentenklub (in der Anglikanischen Kirche) gab es eine Genehmigung, nicht aber für das Programm und »keinerlei Druckerzeugnisse waren erlaubt.«⁵ Zusammen mit Ljubimow trafen Musiker aus Moskau in Riga ein: Mark Pekarski (Schlagzeug), Tatjana Grindenko (Geige) und – zusammen mit der Elektromusik-Band Bumerang – der Komponist Wladimir Martinow⁶. Zum ersten Mal machte das Festivalprogramm eine größere Zuhörerschaft in Riga mit Weltneuheiten bekannt. Ljubimow erzählt darüber: »Ich wollte diese Programme sehr interessant und vielfältig gestalten, deshalb wollte ich unbedingt nicht nur die Avantgarde der »Komponisten«, wie Cage und Stockhausen aufnehmen, sondern auch irgendetwas von der experimentellen Seite, aus der Rockmusik, aber echten Rock haben wir damals nicht gespielt.«⁷ Zum ersten Mal erklang in Riga die Minimal Music – »In C« von Terry Riley und die Kompositionen für Klavier, Geige und Rockgruppe »Albama lapiņa« (Albumseite) von Wladimir Martinow, die intuitive Musik von Stockhausen – »Setz die Segel zur Sonne« und »Intensität« aus »Aus den sieben Tagen« –, sowie auch gemeinsame Improvisationen, die John McLaughlin gewidmet waren. Der Höhepunkt des Programms war John Cages »Lecture on the Weather«, in dessen Verlauf als Hintergrundmusik seine Werke gespielt wurden. Mit einem provokativen Happening der Mitglieder der experimentellen Rigaer Theatergruppe und der Moskauer Musiker, das einen Skandal provozierte, ging das Konzert zu Ende.

Die andernorts unter Musikern virulenten Veränderungen⁸ fanden ein Echo in den Rigaer Konzerten von 1976; ein Teil der jungen Musiker und Komponisten empfand die Avantgarde schon zu Beginn der 1970er Jahre als Einschränkung. Das Interesse für verschiedene geistliche Schulen erwachte, für östliche Philosophie, die der Prozessualität und der Metakommunikationsebene der Kunst mehr Aufmerksamkeit schenkten. Zusammen mit Sonorität, Aleatorik und Serialismus begann man sich Methoden der mittelalterlichen Musik, des Minimalismus, der nicht improvisierten Musik und des Art-Rocks anzueignen. Dabei spielten auch technische Neuerungen eine Rolle. In Riga wurde die Pause zwischen den Festivals mit von Lediņš organisierten Vorträgen im Studentenklub gefüllt. Die Vorträge mit Audiobeispielen unterschieden sich von den üblichen Diskotheken; Avramecs spielte die Avantgarde – Ives, Schönberg, Messiaen u. a. – und machte sie bekannt, Lediņš selbst aber stellte den progressiven Rock vor – die Gruppen King Crimson, Gentle Giant, Camel, u. a.

Das Festival wurde nach seiner zweiten »Ausgabe« 1977 verboten. In diesem Jahr fand man noch offizielle »Protektion« für das Festival. Bei seiner Organisation waren Mitglieder der Vereinigung der Jungen Komponisten involviert und das Festival erhielt den Titel »Mūsienu mūzikas dekāde« (Dekade der zeitgenössischen Musik) und war dem »60. Jahrestag der sowjetischen sozialistischen Revolution« gewidmet. Das Programm war konformistischer – es umfasste nur Werke sowjetischer Komponisten, doch der Beschreibung Martinows nach, war es immer noch revolutionär: »Dieser Moment der

Wahrheit [für die neue Kompositionskunst – M. T.] kam auf dem Festival für zeitgenössische Musik in Riga im Herbst des Jahres 1977, als wir alle – Pärt, Silwestrow und ich – eine geeinte Front bildeten. Auf diesen Festivalkonzerten waren unsere bedeutendsten und provokativsten Arbeiten zu hören: Pārts ›Sārai bija deviņdesmit gadi‹ [Sarah war neunzig Jahre alt]; das Quartett von Silwestrow, meine ›Passions Lieder‹ und die erste Version von ›Prāta vērtību hierarhijas‹ [Hierarchie der Verstandeswerte] [...]. Das Festival schlug ein wie eine Bombe, danach war es Grindeko und Ljubimow verboten auf lettischem Territorium zu konzertieren.«⁹

Als sich nach der Aufführung von Martinows »Liedienu kantātes« (Osterkantaten) ein fataler Windstoß erhob, fegte dieser Blätter mit dem Text der Kantate »Der am Kreuz ist mein Leib« vom Balkon herunter. Die Sicherheitsdienste fanden darin sehr geschickt einen der übelsten Verstoße dieser Zeit – religiöse Propaganda. Die Leiterinnen des Studentenklubs verloren ihre Stelle, Aleksej Ljubimow wurde auf mehrere Jahre verboten, im Ausland und in Lettland aufzutreten und Hardijs Lediņš musste sich zwischen seinem Studium und der Organisation von Veranstaltungen entscheiden. Die Ideen des Festivals jedoch fanden ihre Fortsetzung schon im Jahr 1978 in dem Tallinner Festival für moderne und alte Musik und den experimentellen Musikprojekten der achtziger Jahre in Riga, wie die von Hardijs Lediņš und Juris Boiko gegründete »Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca« (NSRD; Werkstatt zur Restaurierung nie dagewesener Gefühle) und andere kurzlebige Vereinigungen.

Studios und Musikinstrumente

Die Kontrolle von Tonaufnahmen wurde durch die Tatsache erleichtert, dass bis Ende der 1980er Jahre in der Lettischen Sowjetrepublik nur zwei offizielle Aufnahmestudios existierten – beim Lettischen Rundfunk und das Studio des All-Unions-Schallplattenkonzerns Melodija –, zu denen man nur mit Erlaubnis des Chefredakteurs Zutritt hatte, die unerwünschte Interpreten und Musiker natürlich nicht bekamen. Den staatlichen Strukturen waren alle sogenannten professionellen oder staatlich finanzierten Musikgruppen und ihr Repertoire unterworfen, die übrigen Interpreten und Musikgruppen wurden verächtlich als »Selbstständige« bezeichnet, wenn auch viele von Ihnen über musikalische Hochschulbildung verfügten.

Besonders schwierig war der Bezug von Musikinstrumenten und Musikausrüstung, dieser wurde zentral durch die Hauptstadt Moskau geregelt und stand nur Institutionen, nicht aber Privatpersonen offen. Um die notwendige finanzielle Grundlage für das Bestehen eines Ensembles zu schaffen, entschlossen Musiker sich deshalb häufig dazu, sich Kulturhäusern, einer Fabrik oder Kolchose anzuschließen, die ihnen ein Gehalt zahlten und die Ausrüstung und Instrumente kauften. Dafür steigerten diese ihre öffentliche Bekanntheit durch die Veranstaltung von Konzerten. Inoffiziell wurde darum konkurriert, welche Einrichtung das beste Ensemble hatte!

Natürlich stand einigen Anhängern der Avantgardemusik in Lettland nicht der Sinn danach, eine dieser Möglichkeiten zu nutzen und sie wurden lieber auf eigene Faust tätig. Im Gegensatz zum im Westen populären »Garage-Rock« wurde in Lettland die »Garage-Avantgarde« geboren, denn Proben und Aufnahmen dieser Bands fanden überwiegend in der häuslichen Umge-

bung – in den Wohnungen der Musiker selbst – statt. Instrumente wurden größtenteils von im Ausland lebenden Verwandten geschickt, denn Letten waren in großer Zahl Ende des Zweiten Weltkriegs auf der Flucht vor dem Kommunismus emigriert und hatten sich in verschiedenen Ländern niedergelassen, aus denen sie den in der Heimat Verbliebenen Schallplatten und auch Musikinstrumente schickten. Selten konnte man gebrauchte Instrumente von den Bands der Kolchosen beziehen, es gab auch sogenannte Kommissions- oder Second Hand-Geschäfte, in denen Seeleute ihre aus dem Westen mitgebrachten Instrumente zu Geld machten – schließlich liegt Lettland am Meer und solche Art Handel war erlaubt. All das verursachte natürlich einen gewaltigen technologischen Rückstand, allerdings zwang die Armut die Musiker zu äußerster Kreativität und dazu, ihre eigenen ungewöhnlichen technischen Methoden anzuwenden. 1986 zum Beispiel »lieb« sich der Leader der Gruppe Jumprava Aigars Grāvers die Ausrüstung seines Kulturhauses – zwei Synthesizer und Mischpulte – und brachte diese in die Wohnung seines Freundes Jānis Kurzemnieks, um das experimentelle Musikprojekt »Asociāciju sektors« (Assoziations-Sektor) mit neun improvisierten Kompositionen und Texten, die von dem Dichter Ritvars Dižkačs an Ort und Stelle kreiert wurden, zu schaffen, das zu einem freidenkerischen Dokument seiner Zeit wurde.

Zu den schillerndsten Musikavantgardisten der 1970er und 80er Jahre unter den sogenannten Selbstständigen wurden jedoch die von Hardijs Lediņš und Juris Boiko gegründete »Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca« (NSRD; Werkstatt zur Restaurierung nie dagewesener Gefühle) und die der »New Wave« zugeordnete Gruppe Dzeltenie pastnieki (Gelbe Postboten).

Werkstatt zur Restaurierung nie da gewesener Gefühle (NSRD)

Die Gruppe Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca (NSRD) – »Zwischen Zen-Buddhismus und kalifornischer High-Tech-Philosophie« (Mikijs Rēmans) – hat innerhalb Lettlands den Status einer Legende der Avantgarde (und des Underground). Zwanzig Jahre nach dem Ende des Bestehens der Gruppe sprechen die Aufnahmen, Aktionen, Videoauftritte und Texte ihrer Musiker immer noch mehrere Generationen an. »Avantgarde« ist nicht wirklich eine passende Bezeichnung für die Gruppe, denn schon Anfang der 1980er Jahre verlautbarte sie, dass die »Avantgarde nicht mehr die Avantgarde« sei und verband ihr Schaffen mit dem Postmodernismus, der mit ihren Worten »dafür kämpft, genauso viele Dimensionen in die Kunst einzuführen, wie das Leben hat«¹⁰. Die Impulse für die multimediale Tätigkeit der NSRD lassen sich in vielen Gebieten der Kunst finden; ihre Gründer und ihr spiritueller Kern waren der Architekturtheoretiker Hardijs Lediņš (1955–2004) und der Dichter und Künstler Juris Boiko (1954–2002). Teil der Gruppe waren auch die Musiker Inguna Černova (*1962) und Mārtiņš Rutkis (auch Physiker und Programmierer), die Architekten Imants Žodžiks und Aigars Sparāns und der Künstler Leonards Laganovskis. Die Gruppe fand einen innovativen Ausdruck in der Musik und in konzeptuellen Albumaufnahmen, auf Konzertauftritten, bei Aktionen, in Multimediausstellungen und in der Videokunst, wobei sie sich auch neuste Technologie aneignete – sie benutzte als Erste Video- und Computertechnologie in ihren Projekten.

Das Musikprojekt NSRD entstand 1982, doch die kreativen »häuslichen« Experimente von Juris Boiko und Hardijs Lediņš begannen längere Zeit zuvor. In den 1970er Jahren beeindruckte sie die Avantgarde – die Musik von Webern und Satie, wie auch progressive Strömungen, Art Rock und der neue Jazz, mit denen ihre Generation durch kostbare, importierte Schallplatten und mehrmals kodierte und eingetauschte Tonbandaufnahmen bekannt wurde. Gleichzeitig waren sie auch in die Lektüre der einzelnen Ausgaben der besonders schwer zu findenden Zeitschriften Melos oder Melody Maker vertieft. Während seines Architekturstudiums und seiner Tätigkeit im Studentenklub des RPI veranstaltete Lediņš Vorträge und Clubabende, bei denen er progressiven Rock auflegte und von einzelnen Bands berichtete. 1976 und 1977 war er Co-Organisator der oben erwähnten Avantgarde-Musikfestivals, in deren Rahmen zum ersten Mal in Riga die Arbeiten von Stockhausen, Riley, Cage und anderen modernen Komponisten erklangen. Diese Avantgardisten inspirierten die Musikaufnahmen von Lediņš, Boiko und Rutkis in dem von Lediņš selbst gegründeten häuslichen Studio »Seque«. Das »präparierte Klavier« war der erste Schritt, doch in den mehreren Dutzend sorgfältig selbst eingespielten Seque-Aufnahmen ist ein breites Spektrum an Instrumenten zu hören: Klavier, Saxophon, Horn, Trompete, Glöckchen, ein Globus, Hundegebell, ein zweisaitiges Brett, Glasprodukte, eine Triangel, Synthesizer-Klänge, usw. Die Marke »Seque« besteht weiter, unter diesem Namen wurde 2002 eine Auswahl der Stücke von NSRD herausgegeben.

Beeinflusst von der Literatur der Moderne verfassten Lediņš und Boiko in den Jahren 1976 bis 1978 gemeinsam den absurden Roman »ZUN« (unter anderem ist dies eine Paraphrase von »Zen«), das einzige Beispiel von Samisdat (unzensurierte Literatur im Selbstverlag) in der lettischen Kunst. Das Manuskript bekamen nur Freunde zu sehen, dennoch fand sich viel von der Atmosphäre und dem Flair von »ZUN« in den späteren Texten, Alben und Aktionen der Autoren wieder. In »ZUN« sind verschiedene Textauschnitte aus dem Haus-Archiv und Gegenstandsbeschreibungen eingeflossen, die später auch charakteristisch für die Songtexte der NSRD werden sollten und die »[...] man überall finden konnte: in alten oder neuen Telefonbüchern, in einem Baedeker über Ägypten oder Paris von 1902, Zeitungen, Kochbüchern, Wörterbüchern usw.; auch beim Essen, Schlafen, oder Rauchen.«¹¹ Zu erwähnen sind folgende Songtitel: »Cepure« (Hut), »Labrīt putra« (Guten Morgen Brei), »Čau« (Ciao), »Poliklinika« (Krankenhaus), »Sieviete ar Casio« (die Frau mit dem Casio).

Die Philosophie von Cage, Stockhausen und des Zen-Buddhismus fand auch ihren Widerhall in den ersten Aktionen in einem kleinen Kreis Gleichgesinnter: »Wir haben einfach die Begründung dieser Ideen in der uns umgebenden Realität gesucht, wir haben sie transferiert.«¹² Ein Beispiel ist »Gājienos uz Bolderāju« (Reise nach Bolderāja, 1980–1987), ein 8 km langer Weg entlang der Zuggleise, der die Wohnungen der Künstler mit den Wiesen und Kleingärten des abgelegenen Rigaer Hafenviertels verband. Während der Wanderung nach Bolderāja mussten sich Licht und Dunkel abwechseln, der Gang fand einmal im Jahr statt, jedesmal in einem anderen Monat und er musste dokumentiert werden, durch Fotografie, Malerei und auch Ton-, später Videoaufnahmen.

Die achtziger Jahre brachten New Wave. Der Musikbesessene und Clubveranstalter¹³ Lediņš nahm die neuesten Tendenzen auf dem Gebiet des Tanzes und der experimentellen Musik und die neuesten technischen Neuerungen auf. Die Freundschaft mit den Pionieren des lettischen New Wave, der Gruppe Dzeltenie pastnieki (Gelbe Postboten), in deren ersten Alben die von Boiko und Lediņš verfassten Songs und Gedichte zu hören waren, festigte sich. Zu dieser Zeit war Lediņš hauptsächlich auf dem Gebiet der Architekturforschung tätig, er beschäftigte sich mit Fragen des modernen Wohnens (in der UdSSR bedeutete dies praktisch neue Plattenbauviertel) und der menschlichen Wahrnehmung und Identifikation. Als Anhänger der postmodernen Architekturtheorie verwies er in seinen Schriften auf die Dehumanisierung der Umwelt im Namen der rationalistischen Idee und machte auf die »humanen Qualitäten der Umwelt« aufmerksam, sowie auf die Notwendigkeit individualistische, private und soziale Prozesse zu verstehen. Postmoderne Ideen mischten sich mit der New Wave-Ästhetik aus Design und Mode, die vom Unterhaltungsdekor zur konzeptionellen Grundlage der Ausstellungen, Aktionen und Performances von NSRD umgewertet wurde: »nicht als Funktion, sondern als Bild«, »Objekte nur für diesen Augenblick, nur an diesem Ort, nur in dieser Situation zeigen«,¹⁴ »es kann kein kulturelles Zentrum geben, es gibt nur die kulturelle Peripherie«¹⁵. Das wurde ergänzt mit der Leidenschaft für experimentelle Musik, Multimedia und den Neuerungen beispielsweise von Künstlern wie Laurie Anderson und Brian Eno.

Man kann sagen, dass die Gruppe zu dieser Zeit in zwei Richtungen tätig war. Die Fraktion, die der visuellen Kunst nahe stand,¹⁶ unternahm Aktionen, in deren Verlauf man sich im ländlichen und städtischen Raum »einmischte« – »im x im x im« (1980), »Mediator« (1982), »Pārceļšanās« (Umzug, 1982), »Līnija Kurzemē« (Eine Linie in Kurland, 1983). Es fanden auch zwei konzeptuelle thematische Ausstellungen im Haus der Architektur statt: »Aila. Pagātne un postmodernā naktsdzīve« (Aila. Vergangenheit und das postmoderne Nachtleben, 1985) und »Vējš vētolos« (Wind in den Weiden, 1986; auch als Album), in denen Szenarien der Interaktion zwischen zeitgenössischem Design, Lebensstil, Multimedia, Umwelt und Technologie visualisiert wurden.

Dem Musikprojekt NSRD von Lediņš und Boiko trat die einzige professionelle Musikerin der Gruppe bei, die Flötistin (auch Sängerin, Fagottistin und Saxofonistin) Inguna Černova. Die ersten Songs der Gruppe – Stücke mit New Wave- und Rap-Klängen: »Kabinett« und »Ciku caku caurā tumba«, – wurden 1982 in Zusammenarbeit mit Freunden, den Gelben Postboten, eingespielt. In diesem Jahr kam die Gruppe auf der ersten Konzertperformance durch einen Schrank auf die Bühne und bot auch danach ein für die lettischen Bühnen ungewohntes Bild, mit der charakteristischen Figur von Lediņš im langen Zelttuchmantel, mit einer rot verkleisterten Brille und mit riesigen Trommeln eines Feuerwehrorchesters ausgestattet.

Die Aufnahmen zeugen davon, wie unkonventionell NSRD war.¹⁷ Die Konzerte fanden ungefähr zweimal halbjährlich statt, in Häusern in Riga oder auf dem Land, die Instrumente waren für 2–3 Tage ausgeliehen und die Alben wurden in einem intensiven 24-Stunden-Marathon aufgenommen. Wenn auch Lediņš und Boiko sich immer über die Idee für jedes Album klar

waren, konnten sie selbst praktisch nicht spielen, deshalb lud man zu Konzerten und Einspielungen andere Musiker und manchmal einfach Leute ein, die singen und auf mehreren Instrumenten die nötige »Stimmung« machen konnten. Neben akustischen Instrumenten, Blockflöte, Schalmel, Cello, Trompete, Schlagzeug, gefundenen Instrumenten und »allem was Klang erzeugt«, fand die neueste erhältliche Technik Verwendung: Sequenzer, Synthesizer und – damals äußerst progressiv – der Computer. Die Altbänder wurden zu Hause vervielfältigt und über Freunde verbreitet. Da die Mitglieder von NSRD keine professionellen Musiker waren, war NSRD frei von den Kriterien, die für professionelle Musik galten. Den Grundrhythmus hielt eine Drum Machine, der Synthesizer oder Computer – »rhythmisch konnte man vier Noten einspielen – vier wurden eingespielt, die anderen wurden wiederholt«¹⁸. Zu Anfang wurden auf einem 4-spurigen Kassettenrecorder die Instrumente eingespielt, dann der Text. So entstand der minimalistische NSRD Sound, dessen typische Stimmung Rhythmusbrüche, Melodien in Moll, Zufälle, paradoxe Texte und Klangeffekte erzeugten.

Unter den Alben sticht besonders das atmosphärische »Kuncendorfs un Osendovskis« (Kunzendorf und Osendowski, 1984) hervor – »Informationen über eine transformierte Situation«. Wie ein Klangschauspiel wird die seltsame Geschichte »Juli kann nicht August sein« mit Klangeffekten und Liedsequenzen begleitet. In den Motiven erinnert dieses Album entfernt an »ZUN«, aber es konstruiert ein unvollendetes Konzept der Künstler – das Klangschauspiel »Magulaks«. Der Titel des Albums »Medicīna un Māksla« (Medizin und Kunst, 1985) ist eine Paraphrase der OMD Platte »Architektur und Morak«. Ein umfangreicher Multimediazyklus ist »Dr. Enesera Binokulāro deju kursi« (Dr. Enesers binokulare Tanzkurse) oder »acu dejas« (Augentänze; Album und Videofilm, 1987) – ein pseudowissenschaftliches Spiel-Ritual, in das die Hörer mit einbezogen wurden. Die Inspiration dazu kam von einem Zeitungsartikel über Augenübungen.

Das neue Medium Video, das Lettland mit Verspätung erreichte, schaffte jenseits der Konzertperformances eine Verbindung zwischen der visuellen und der musikalischen Fraktion der Gruppe. Im ersten Film »Cilvēks dzīvojamā vidē« (Der Mensch in seinem Wohnumfeld, 1986)¹⁹ endet die Begutachtung eines Wohnviertelmilieus in einer Theateraktion in den Höfen von Plattenbauten. Es folgen Videoperformances, in denen Musik, Handlung und Bilder gleich wichtig sind: »Pavasara tecila« (Spring Grindstone, 1987), »Aisberga ilgas, vulkāna sapņi« (Die Sehnsucht des Eisbergs, Träume des Vulkans«, 1987), »Dr. Enesers binokulare Tanzkurse« und die erste digitale Animation in Lettland (analoge Zeichnungen und Programmierung in der Computersprache BASIC), der Videoclip »acu dejas«²⁰(1987).

Schon zu Beginn der Perestroika lernte NSRD die Produzenten von Multimediaperformances Indulis Bilzens und Micky Remann aus Deutschland kennen, die sich den Aktivitäten der Gruppe anschlossen und sie auf autopoetische und kybernetische Ideen aufmerksam machten. Nach der postmodernistischen Phase gelangte NSRD zu seinem eigenen Programm der »approximativen Kunst« (Kunst der Annäherung, des Ungefähren). »Die Grenzen zwischen verschiedenen Genres der Kunst sind sehr verwischt,

man kann sie nicht definieren, genauso wie die Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen. Oft stellt sich die Frage: ist das Kunst, oder schon wieder nicht mehr? Das zeigt die Präsenz des Ungefähren in den Kunstprozessen. [...] Die Anhänger des Ungefähren bemühen sich alles zu tun, damit zuerst jeder Einzelne berücksichtigt wird, jedwede individuelle Interessen, die Atmosphäre jedes einzelnen Ortes.«²¹ Die Idee des Ungefähren zeigte sich in der Interaktion mit dem Computer, indem die exakten, technischen, mit den ungefähren Fähigkeiten des Menschen verglichen wurden. In der Praxis führte das zur ersten und zweiten »aptuvenās mākslas izstādēs« (Ausstellung Approximativer Kunst, 1987 und 1988).²² In mit Installationen versehenen Räumen zeigte eine Vielzahl von Monitoren die Videoarbeiten von NSRD und anderen Künstlern sowie »Augentanz« - Computeranimationen. Am Kassettenpult wechselten sich die DJs ab; im Laufe von mehreren Tagen gab es ein Programm aus Performances und Musikaktionen. An beiden Ausstellungen nahm als Gast auch Maximilian Lenz aka Westfalia Bambaata (Westbam) aus Deutschland teil, der die Rigaer mit seiner Technik des Scratchens, der Record-Art, bekannt machte. Als Antwort darauf zeigte der lettische Musiker Eastbam (Roberts Gobziņš) seine, den örtlichen begrenzten Möglichkeiten entsprechende Tape-Art (lenšu māksla), das Mixen von Klängen mit einem Kassettenrekorder, das unter lettischen DJs zur bevorzugten Technik geworden war.

Die Gelben Postboten (Dzeltenie Pastnieki)

Der schon erwähnte Roberts Gobziņš alias Eastbam war auch bei den Aufnahmen des Albums der Gruppe Dzeltenie Pastnieki (Gelbe Postboten) aus dem Jahr 1982, »Man ļoti patik jaunais vilnis« (New Wave gefällt mir sehr), als Sänger und Textautor dabei.

Die Postboten – Ingus Baušķenieks (Gesang, Bass), Viesturs Slava (Keyboard, Gitarre, Gesang), Mārtiņš Rutkis (Gitarre), Zigmunds Streiķis (Keyboard) und Ilgvars Rišķis (Schlagzeug) – hatten 1981 ihr Repertoire zumindest teilweise dem Bandleader der NSRD, Hardijs Lediņš, zu verdanken. Als der von ihm veranstaltete Club Kosmos Kompositionen im Stil von New Wave in lettischer Sprache brauchte, spielten die Gelben Postboten ihren ersten Hit »Milžu cīņa« (Kampf der Giganten) ein, dessen Titel aus Wiederholungssendungen von Radio Luxemburg, das damals gerade in Mode war, entlehnt war. Lediņš schrieb zusammen mit seinem Partner von NSRD Juri Boiko noch mehrere Songs im Stil von New Wave: »Salauztā kafējnīca« (Das kaputte Café), »Nāc ārā no ūdens« (Komm raus aus dem Wasser) u. a., die Teil des Repertoire der Gelben Postboten wurden. Auch der Name der Gruppe ist aus einem der Lieder von Lediņš/Boiko entlehnt – »Pastnieks viltus dzeltenais« (Betrug des gelben Postboten). Zu Beginn studierten die Postboten NSRD-Songs ein, später ihre eigenen unter Angabe der Namen von Lediņš/Boiko.

1984 kam das Album »Alise« nach Motiven aus dem berühmten Buch von Lewis Carroll heraus, es ist das einzige Album der Gruppe mit Stücken, die fast schon als Suiten zu einem einheitlichen Thema bezeichnet werden können. Während des Entstehungsprozesses verließ Rutkis die Postboten, um mit NSRD zu arbeiten. Es folgten die Alben »Vienmēr klusi« (Immer still, 1984), »Depresīvā pilsēta« (Depressive Stadt, 1986) und »Naktis« (Nacht,

1987)²³. Ein riesiger Erfolg der Gruppe war 1987 die Teilnahme am alternativen Musikfestival Carrot in Warschau zusammen mit solchen Stars der Avantgardemusik wie Cabaret Voltaire und Pere Ubu. Zum ersten Mal spielte damals eine experimentelle Avantgardegruppe auf Augenhöhe mit westlichen Musikern. Dennoch lag die Stärke der Gelben Postboten weniger in den Konzerten, als in den Aufnahmen, denn sie waren keine professionellen Musiker: Dazu kommt, dass ihre Aufnahmetechnik nicht nur für lettische Maßstäbe absolut einmalig war.

Aufnahmen und Instrumente

Philips und Sony hatten schon 1982 die erste Compact Disc (CD) produziert, doch die Gelben Postboten klebten ihre Kompositionen in der ersten Hälfte der 80er Jahre immer noch mit mehreren Zentimeter langen Stücken Band zusammen.

Da in Lettland der Kassettenrecorder der Hauptdatenträger war und blieb, wurde damit auch bei den häuslichen Einspielungen gearbeitet und man musste ohne mehrspuriges Mixerpult auskommen, über das nur zwei offizielle Studios verfügten. An die Ausgänge eines kleinen Pults wurde der in der UdSSR hergestellte vierspürige Kassettenrecorder Jupiter angeschlossen, und die Gruppe versuchte ihre Komposition von Anfang bis Ende ohne Fehler einzuspielen und das mehrmals. Um bei allen Wiederholungen im gleichen Tempo zu bleiben, wurden hauptsächlich einfache Drum-Maschinen verwendet, denn akustisches Schlagzeug konnte man unter den häuslichen Umständen nicht spielen. Danach wurden aus allen Wiederholungen, nach mehrmaligem Anhören und Analysen, mithilfe einer Schere die am besten gelungenen Fragmente ausgeschnitten und in der nötigen Reihenfolge wieder zusammengeklebt. Eine ähnliche Technik benutzte der Leiter der Postboten Ingus Baušķeniēks auch bei der Arbeit an den unvollendeten NSRD-Aufnahmen, um diese in den 1990er Jahren herauszugeben.

Eine weitere technische Methode war die mehrmalige Aufnahme (»dubbing«); beispielsweise wurden zuerst die Rhythmusgruppe und ein Teil der Begleitung aufgenommen, die dann auf einem Rekorder abgespielt wurden und auf einem zweiten Rekorder wurden Gesang und Soloinstrumente dazu aufgenommen.

Mitte der 1980er Jahre bereicherten schon die ersten einfachen analogen Synthesizer von Yamaha und Casio das Arsenal der Avantgardemusik – sie wanderten von Hand zu Hand und die neuen Klänge waren mal in den Stücken einer Band, mal in denen einer anderen Gruppe von Gleichgesinnten zu hören. Mikrofone, Pulte, auch Effektmaschinen und Computer (deren Verwendungsmöglichkeiten allerdings ziemlich begrenzt waren) wurden verliehen und ausgeborgt und übernahmen die Funktion von Sequenzern. Die lettischen Avantgardisten waren nicht nur auf der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksformen, sie waren auch sozial stark vernetzt, überwiegend gut ausgebildet und verfügten über sehr gute musikalische und technische Kenntnisse. Vermutlich war ihre musikalische Kreativität nicht nur Ausdruck der individuellen Freiheit, sondern wurde zur selbstverständlichen Form des Protests gegen die bestehenden Regeln.

Die Avantgardeabteilung des Rigaer Rockklubs

Im Falle Lettlands spielte die ethnisch geteilte Struktur des Landes eine wesentliche Rolle, d. h. Letten taten sich überwiegend mit anderen Letten zusammen, während ein großer Teil der russischen Musiker sich 1986 im Rigaer Rockklub zusammenschloss. Seine Entstehung basierte auf der in der Perestroika gewährten Erlaubnis sogenannte Jugend- und Interessenklubs zu gründen, doch auch für eine solche Gründung brauchte man die Genehmigung des entsprechenden Ministeriums. In diesem Fall gewährte das Kulturministerium die Erlaubnis, allerdings erst, nachdem es das Programm des Ensembles mehrmals gehört hatte. Eine der Besonderheiten des Rigaer Rockklubs war auch die Avantgardemusik, ihr größter Anhänger war der Pianist Oļegs Garbarenko – ein sehr exzentrischer Musiker, der Cage und Stockhausen schätzte – mit dem Projekt »Atonālais sindroms« (Atonales Syndrom). Die Grundlage dafür waren sonore und aleatorische Techniken, die sich im minimalistischen Schaffen des akademischen Genres bewährt hatten. Garbarenko spielte eine Weile in unglaublichem Tempo, nur um dann in einen tranceartigen Zustand zu verfallen. Dieser kleinen Interessensgruppe des Rigaer Rockklubs gehörte auch das Projekt ZGA mit viel energischeren, aggressiveren Klängen an, vergleichbar mit den Einstürzenden Neubauten in Deutschland. Und tatsächlich gaben die kulturellen Verbindungen mit der damaligen BRD, genauer gesagt mit Westberlin, den Anstoß zur Formierung solcher Gruppen wie beispielsweise 19 Gadi Pirms Sākuma (19 Jahre vor Anfang).

19 Jahre vor Anfang (19 Gadi Pirms Sākuma)

Die Gründerin der Gruppe 19 Jahre vor Anfang war die Musikerin Inguna Černova (*1962), die auch NSRD angehört hatte und die ihre Ideen vor realem Publikum musizierend, nicht nur bei Performances und Aufnahmesessions ausdrücken wollte. Zwei der Gelben Postboten, der Keyboarder und Sänger Viesturs Slava und der Schlagzeuger Ilgvars Riškis, sowie auch Daiga Mazvērsīte (Keyboards), Uldis Vanags (Trompete) und Uģis Šeriņš (Saxophon) traten der Band bei. In ihrem Arsenal hatten sie Viesturs' Slavas Yamaha, den von Lediņš ausgeliehenen Synthesizer von Casio und eine ausgeliehene Drum-Maschine. Die Proben fanden in der Wohnung des Schlagzeugers statt, in dessen Nachbarschaft sich eine Nähwerkstatt befand; so beschwerte sich niemand über den »Krach«. Das Debüt der Band fand zu Beginn des Jahres 1988 auf der von Hardijs Lediņš und Gleichgesinnten initiierten Ausstellung »Der Maulwurf in der Höhle« im Museum für ausländische Kunst statt. Westberliner Kunstkuratoren, die diesen Auftritt gehört hatten, waren sehr an einem Gastkonzert der Gruppe interessiert. Es fand im Herbst des Jahres 1988 auf dem Avantgardemusik-Festival Transmission zusammen mit vielen Berühmtheiten statt – damals war Westberlin Europäische Kulturhauptstadt. Vor den 19 Jahre vor Anfang trat der Schlagzeuger der Einstürzenden Neubauten, Mufti mit seinem Soloprojekt auf. Es folgte das Gemeinschaftsprojekt »Der Mann im Fahrstuhl« von Heiner Müller und Heiner Goebbels, das Musiker der BRD und der DDR zusammenbrachte sowie auch Gastkünstler aus den USA und Großbritannien. Den Abschluss des Abends bildeten die Letten, denen der fantastische Gitarrist lettisch-estnischer Herkunft, Kalle Laar, zur Seite stand. Kalle Laars (Spezialität war

die moderne Jazzmusik und Performance. Auf der Gitarre konnte er ein halbes Dutzend Instrumente imitieren: Gitarren, Drum-Maschine, Synthesizer, exotische Schlaginstrumente und sogar Klänge von Streichinstrumenten. Die Musik der 19 Jahre vor Anfang war nie sehr konkret, sie passte sich sehr leicht an Veränderungen in Form und Inhalt an und stützte sich auf die gemeinsame Ausarbeitung des musikalischen Themas und Improvisation. Bei mehreren Aufnahmen und auf der Konzertbühne im Tempodrom in Westberlin wurde der lettische DJ Roberts Gobziņš aka Eastbam mit seinen Kassettenrekordern zum Partner der »19 Gadi Pirms Sākuma«. Er nahm auch am Auftritt der NSRD während des zweiten internationalen »Transwelt Telefonkonzerts« teil.

Das internationale Telefonkonzert und andere Veranstaltungen

Auf Einladung von Micky Remann – ein deutscher Musiker, Autor und Kurator, der als »Welt- und Weltbildreisender« unterwegs war – nahm NSRD mit einer Improvisation am »Transwelt Telephon Concert II« teil. Eine Telefonleitung und ein Videosignal, verband Künstler in Frankfurt am Main mit London, Damaskus, San Francisco, Riga, Gambia, Katmandu und Moskau. Tatsächlich ist jedoch für die lettische zeitgenössische Kunst die Ausstellung »Riga – Lettische Avantgarde«²⁴ von 1988–1989 in Berlin und Kiel weit aus bedeutender. Dort wurden zum ersten Mal ausführlich die neuesten Tendenzen der lettischen Kunst vorgestellt. Mit einer Dokumentation, einer Installation und Performance nahm auch NSRD an der Ausstellung teil, doch läuteten diese großen Projekte im Ausland das Ende der Gruppe ein. Ähnlich wie auch andere interdisziplinäre osteuropäische Künstlergruppen, durchlebte NSRD, konfrontiert mit den westlichen Kunstinstitutionen, den politischen Rahmenbedingungen von Ausstellungen und der neuen Pragmatik der postsozialistischen Zeit zu Hause, eine Krise.

Auch das 1986 gegründete Avantgarde-Trio Diskomfort erfuhr Ende der achtziger Jahre im Ausland, besonders auf den polnischen Festivals, mehr Anerkennung als in der Heimat. Bei diesem mutigen Experiment wurde eine Mischung verschiedenster Stile verwendet – Klassik, Jazz und Rock. Seine Gründer – Ēriks Balodis (Bass, Gesang), Alberts Kekļa (Saxophon), Ilmārs Puriņš (Schlagzeug) – gaben ihm die spitzfindige Bezeichnung »No wave«. Der Bandleader Balodis spielte gleichzeitig auf zwei Bassgitarren, er begleitete die Musik mit unerwarteten Vokalisierung und bereitete so den Zuhörern teilweise tatsächlich klanglichen »Diskomfort«. Leider wurde dieses Projekt wie viele andere avantgardistische Projekte in den ersten Jahren der Unabhängigkeit beendet.

Die 1990er Jahre

Mit dem Ende der staatlichen Kontrolle in den 1990er Jahren wuchs auch das Interesse von Vertretern des akademischen Genres an der elektronischen und Avantgarde-Musik. So schuf damals beispielsweise der Pianist, Komponist und Tonregisseur Ivars Vigners (1940–2007) eine Reihe spezieller Kompositionen: u. a. »Perpetuum-mobile I«, eine audiovisuelle Komposition für Computer, zwei Drum-Maschinen, Solisten (Schlaginstrumente), Synthesizer und Kammerorchester (1989).

Als Dadaist bezeichnete sich der Komponist Juris Ābols, dessen Stücke in der Sowjetzeit nicht gespielt werden durften. Auch in die Komponistenvereinigung wurde er 1987 aufgenommen, obwohl er schon eine Reihe experimenteller Stücke komponiert hatte. Luciano Berio und Mauricio Kagel waren dafür seine Vorbilder, doch er blieb bei seinem individuellen Stil – er experimentierte mit der menschlichen Stimme in verschiedenen emotionalen Situationen, er verwendete alte ausgestorbene Sprachen (»Carmina byzantica«, »Normālā fizioloģija«), und »beutete« ganze fünf Sprachen in einem Opus »aus« (»Mūsu cilvēks Beiczinā – Unser Mann in Peking). Ābols benutzte Sprache auf allen ihren Ebenen, beginnend als Intonem, das sich im Unterbewussten materialisiert bis zu dessen elektronischer Transformation.

Die großen Veränderungen in der staatlichen Ordnung Lettlands brachten auch Veränderungen im Leben der Mitglieder von NSRD. Nach 1989 arbeitete Juris Boiko als Videokünstler und war auch als Kurator und Dichter tätig. Hardijs Lediņš dagegen blieb noch in der Musik aktiv; das Bedeutendste unter seinen vielen Projekten ist die zusammen mit Kaspars Rolšteiņš geschriebene experimentelle Oper »Rolstein on the Beach«, die 1997 in Riga aufgeführt wurde. Doch der Einfluss von NSRD versiegte nicht: »Rolstein on the Beach« absorbiert viele Techniken postmoderner Gruppen. Lediņš und Boiko haben zusammen mehrere frühere Alben der Gruppe neu herausgegeben. Nach dem Tod der beiden Künstler wurden zwei ihrer Alben neu aufgelegt: »Labākās dziesmas: 1982–2002« (Die besten Songs: 1982–2002, 2002) und »Dziesmas neuzrakstītai lugaiq« (Songs für ein ungeschriebenes Stück, 2006).

Der schon erwähnte Kaspars Rolšteins arbeitete mit dem Musiker der Gelben Postboten, Viesturs Slava (der seinerzeit auch der Gruppe 19 Jahre vor Anfang angehörte), an mehreren gemeinsamen Alben – »Šūpoles« (Schaukel, 1996), »Opening Night« (2008) u. a. – zusammen, die den lyrischen Einschlag der Postboten fortsetzen. 2003 wurde das Album »Genādijs klauvē pie durvīm« (Genādijs klopft an der Tür) von Rolšteins und Lediņš unter dem Namen »Ideal Standart« herausgegeben.

1990 startete der Bandleader der Gelben Postboten, Ingus Baušķenieks, eine Solokarriere und schrieb gemeinsam mit seiner Frau Edīta Songs, die sich gut in den damaligen Mainstream der Popmusik einfügten – ihre Tradition der Suche nach Innovationen nahmen die Gelben Postboten erst in diesem Jahrhundert, leider schon nicht mehr in voller Besetzung und mit weniger kreativer Kraft, wieder auf. Im Jahr 1991 beendete schließlich auch die Band 19 Jahre vor Anfang ihre Tätigkeit.

Übersetzung: *Felix Lintner*

- 1 Hier und im Weiteren stützt sich der Überblick über die Rigaer Ereignisse auf ein Interview mit dem Musikwissenschaftler
Boriss Avramecs, Riga 2008, (im Archiv der Autorin M. T.).
- 2 Das Happening von Andris Grīnbergs »Jēzus Kristus kāzas« (Die Hochzeit von Jesus Christus), 1972.
- 3 Alexej Ljubimow, »Vremya radostnyh otkrytij«, in: »Eti strannye semedisyaty«, hrsg. v. Georgi Kisewaler, Moskau 2010, S. 152.
- 4 Die Konzertreihe fand von Herbst 1974 bis in die ersten Wintermonate des Jahres 1975 statt.
- 5 Boriss Avramecs im Interview mit der Autorin, Riga 2008 (im Archiv der Autorin M. T.).
- 6 Das Stammpersonal der von W. Martinow gegründeten Elektro-Rockgruppe Bumerang bildeten Martinow, Jurij und Sergej
Bogdanow und Eduard Artemjew. Die Gruppe entstand am Studio für Elektronische Musik des Skrjabin Museums in Moskau.
- 7 Alexej Ljubimow im Interview mit der Autorin, Moskau, im November 2007 (im Archiv der Autorin).
- 8 hauptsächlich in Moskau, aber auch in Tallinn, wo Arvo Pärt lebte.
- 9 Wladimir Martynow, »Povorot 1974–1975 godov«, in: »Eti strannye semedisyaty«, hrsg. v. Georgi Kisewaler, Moskau 2010, S. 174–175.
- 10 Hardijs Lediņš, »Avangards nav avangards«, Avots, 1987, Nr. 5, S. 44.
- 11 »Die Werkstatt NSR«, Avots. 1988, Nr. 4, S. 22.
- 12 Juris Boiko im Interview mit der Autorin, Riga 2001 (im Archiv der Autorin).
- 13 Zum Beispiel veranstaltete er zusammen mit Freunden die audiovisuellen Clubabende »Kosmos«.
- 14 Hardijs Lediņš, »Jaunais vilnis ārpus mūzikas«, Liesma, August 1985. Wichtig waren auch die Schriften der Mailänder Designer
Ettore Sottsass und Alessandro Mendini.
- 15 H. Lediņš, J. Boiko im Interview: Eckhart Gillen, »Ungefähre Kunst in Riga«, Niemansland Nr. 5 (1988), West-Berlin: S. 33.
- 16 Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks, Aigars Sparāns, Leonards Laganovskis und manchmal Juris Boiko.
- 17 Einen Großteil der von Seque und NSRD bis 1989 herausgegebenen Aufnahmen kann man auf der Webseite
<http://www.pietura.lv/> anhören.
- 18 Inguna Rubene im Interview mit der Autorin, Riga 2007 (im Archiv der Autorin).
- 19 Hardijs Lediņš und Imants Žodžiks waren die Macher des Videofilms.
- 20 Imants Žodžiks und Mārtiņš Rutkis besorgten die Animation.
- 21 Hardijs Lediņš, »Auf dem Weg ins Ungefähre«, Vorwort des Manifests der Kunst des Ungefähren, Manuskript, 1987.
- 22 Die »Ausstellung ungefähre Kunst« im Haus der Wissenschaft in Riga, 1987 und die Ausstellung »Der Maulwurf in der Höhle«,
Museum für ausländische Kunst, Riga, 1988.
- 23 Damals inoffiziell auf Magnettonband verbreitet; digital wurden sie erst in diesem Jahrhundert von I. Baušņeniks
herausgegeben.
- 24 »Riga – Lettische Avantgarde« 1988, NGBK Berlin. 1989; Städtische Kunstgalerie im Sophienhof, Kiel;
Weserburg, Bremen.

Avant-garde Trends in Latvian Music, 1970s–1990s

Daiga Mazvērsīte / Māra Traumane

➤ Historical background

As was the case in other member states of the Union of Soviet Socialist Republics, it was not easy in Latvia for avant-garde ideas to force their way through the maze of regulations, institutional control and clerks' subjective taste. The programmes of all concerts had to be approved by the authorities, and musical works disagreeable to the Soviet order due to their genre or content were not to be performed in public. Communist officials also controlled music broadcasting via radio and television, and censors ruthlessly prohibited the recording and performance of undesirable songs. In the field of academic music the Composers' Union became an important tool for control, regularly performing its members' music, and only members of this organisation were allowed to hold concerts in large halls; however, the development of electronic music instruments enabled individual creative work, which could frequently only be realised in concerts for small audiences, challenging the short-sightedness of the authorities and their inability to monitor all musical events; moreover, intellectuals also used quite ingenious methods to circumvent censorship.

Avant-garde music festivals in Riga in 1976 and 1977

Riga's avant-garde music festivals of 1976 and 1977 are rare examples of the unofficial co-operation between musicians and artists from Riga and Moscow during the Soviet period. The festivals revealed both the common space of avant-garde practices and the informal "network" connecting intellectuals in the Soviet Union interested in new cultural trends. They also marked the turning point in the musical environments of both cities, when interest in Postmodern expressions overshadowed the language of the avant-garde. In Moscow it manifested itself in the field of academic music, but in Riga it found expression in the field of experimental music.

In the 1960s and 1970s the environment of academic music in Riga was dominated by pronouncedly conservative attitudes. The ideologically-controlled official institutions still remembered the persecution of "formalists" in the 1950s. The oppressive isolation and lack of topical information, as well as the taste of the musical community, determined the conservative spirit: "[In Latvia] for a long time the leading style in academic music was National Romanticism, which very well suited the requirements of Soviet ideology.¹

This, of course, does not mean that musical numbness had affected all fields of culture. Innovators' busy minds were charged with fragments of information and irregular, self-organised interdisciplinary events. For example, already in the mid-1960s composer Andrei Volkonsky, an expert in avant-garde and early music from Moscow, gave a lecture at the Komsomols' Club of the Riga Film Studio: Krzysztof Penderecki's music recording was played at a Riga Pantomime performance, "Hiroshima"; in 1972 Imants Zemzaris composed music for a 16mm underground film inspired by structuralist ideas² and the album "Jesus Christ Superstar", heard on a jammed Western radio station, inspired one of the first happenings in Latvia.³ Specialised underground exchange and distribution networks for imported pop music and art rock records, later also for copied tape recordings, were spreading. Professional musicians and students could follow the new trends by using the resources of the Republican Library, which were rather scarce on foreign literature, the most valuable editions being Polish magazines *Ruch Muzyczny*, several issues from the collection of *Res Facta*, and German *Melos*, later *Neue Zeitschrift für Musik*. Pictures of multimedia events could be seen in Polish art magazines *Projekt* and *Sztuka*. Some lucky few managed to get to the very important Warsaw Autumn festivals.

In the early 1970s, with a change of leadership in the Composers' Union of Latvian SSR and, soon after that, in the Philharmonic, fresh winds revitalised the policy of both organisations. Lectures and demonstrations by guest lecturers, musicologists and performers became more frequent, usually gathering a small audience of professionals. Alexei Lubimov, author of the later festival programmes, the outstanding Muscovite pianist and proponent of new music, started coming to Riga to give lectures. Similar to other supporters of new music, he used "the gaps in the system" to pursue creative freedom and "enlightenment"⁴. Lubimov offered to Riga Philharmonic a cycle of concerts entitled "Music of the 20th Century".⁵ After a few concerts, due to repeated complaints from the audience about the appearance of performative elements taken from works by Cage and Ives, the concerts were discontinued. However, the prohibition served as a push for the organisers of Riga festivals.

Hardijs Lediņš, a student of architecture interested in music and an activist in Riga Polytechnical Institute (RPI) Students' Club, was indignant about the closing of the concert series and contacted the violinist Boriss Avramecs, who had friendly ties with musicians in Moscow. Instead of the one intended concert, Lubimov offered a programme of concerts, and thus the first "festival of avant-garde music" in Riga was born in 1976. It was "pure underground": the premises of the RPI Students' Club (the Anglican Church) were approved, but the programme was not, and "no printed materials were possible."⁶ Musicians from Moscow accompanied Lubimov to Riga: Mark Pekarsky (percussion), Tatyana Grindenko (violin), and, together with the electronic music group Boomerang, composer Vladimir Martynov⁷. The festival programme for the first time offered a wider Riga audience new music from around the world. Lubimov recalls: "I wanted to make these programmes very interesting and diverse, therefore I thought that I must include not only the 'composers' avant-garde, like Cage or Stockhausen, but also add something of the other, experimental side from rock music."⁸ For the first time, Riga heard minimal music: Terry Riley's "In C" and Vladimir Martynov's "Albuma

lapīņa” (An Album Page) for piano, violin and rock group, Stockhausen’s intuitive piece “Setz die Segel zur Sonne” and “Intensity” from “Aus den Sieben Tagen”, as well as collective improvisation – a tribute to John McLaughlin. The culmination of the programme was John Cage’s “Lecture on the Weather”, some of his other works being performed in the background as it was read. A provocative happening involving members of an experimental Riga theatre group and Moscow musicians concluded the concert, causing a scandal.

The 1976 Riga concerts echoed transformations vibrating in the community of musicians elsewhere in the USSR⁹ – in the early 1970s, some of the young performers and composers already perceived avant-garde as limiting. Interest in various spiritual schools and Oriental philosophy were combined with experiments in processuality and meta-communication levels in the arts.

Parallel to sonorics, aleatorics, serialism, studies of medieval music, minimalism, uncomposed music and art-rock techniques began to attract attention. Technical innovations also played an important role, for example the appearance of new, more powerful synthesiser models.

The interval between the festivals of 1976 and 1977 was filled with lectures at the Students’ Club, organised by Lediņš. Avramecs introduced the avant-garde – Ives, Schoenberg, Messiaen, etc. –, but Lediņš was talking about progressive rock groups like King Crimson, Gentle Giant, Camel, etc.

The festival was prohibited after its second “edition” in 1977. That year the event had an official umbrella: it was co-organised by members of the Association of Young Composers¹⁰ and ran under the name “Decade of Contemporary Music”, dedicated to the “60th Anniversary of the Soviet Socialist Revolution”. The programme showed greater conformism – it only included works by Soviet composers. According to Martynov’s description, however, it was still revolutionary: “This moment of truth [for new composing – M. T.] came during the festival of contemporary music in Riga, in the autumn of 1977. We all – Pärt, Silvestrov and I – took a united stance. Our most important and provocative works were performed at the festival concerts: Pärt’s ‘Sārai bija deviņdesmit gadi’ [Sarah was Ninety Years Old]; Silvestrov’s ‘Quartet’, my ‘Passions Lieder’ and the first version of ‘Prāta vērtību hierarhijas’ [Hierarchy of the Values of the Mind] [...]. The festival had an explosive effect, after which Grindeko and Lubimov were prohibited from giving concerts on Latvian territory.”¹¹

The fatal storm broke out after the performance of Martynov’s “Lieldienu kantātes” (Easter Cantata), during which leaflets with the text of “Der am Kreuz ist meine Leib!” were scattered from the balcony. The secret services adroitly interpreted it as the worst violation of the time – religious propaganda. The directors of the Students’ Club lost their jobs, Alexei Lubimov was prohibited from giving concerts abroad and in Latvia for several years, but Hardijs Lediņš had to choose between continuing his studies and organising events. However, the ideas of the festival lived on in 1978 in the Tallinn Festival of Contemporary and Early Music, and in several experimental music projects in Riga in the 1980s – most notably “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca” (NSRD, engl.: Workshop for the Restoration of Unfelt Sensations), founded by Hardijs Lediņš and Juris Boiko.

Studios and musical instruments

It was easy to control recorded audio material because, up to the end of the 1980s, only two official recording studios existed in the Latvian SSR – the studio of Latvian Radio and the studio of the All-Union recording company Melodija. Access had to be approved by the editors-in-chief, and unwanted performers and musicians, naturally, were rejected. All so-called professional or state-funded musical groups and their repertoires were subject to official structures, and all other performers or groups were given the scornful label “amateurs”, even though many among them had higher musical education.

The situation with the acquisition of musical instruments and equipment was especially complicated. It was centralised, went through the capital Moscow, and purchases could only be made by institutions, not by private individuals. Thus, to create a group musicians quite often chose to join the cultural club of a factory or a kolkhoz (collective farm), which paid their salaries and purchased equipment and instruments. Institutions even engaged in unofficial competitions – which of them had the best band!

Of course, the few avant-garde music enthusiasts in Latvia were not satisfied with any of these options, so they chose to act on their own. While “garage rock” was popular in the West, “garage avant-garde” was born in Latvia: these groups usually rehearsed and recorded at home. The instruments were predominantly sent by relatives living abroad, since at the end of World War II many Latvians, fleeing Communist power, emigrated to various countries around the world. Sometimes it was also possible to buy used instruments from kolkhoz groups and second-hand shops with instruments sailors had brought from the West – after all, Latvia was a country on the sea, and this kind of trade was tolerated.

All of this, obviously, led to great technological backwardness, but poverty also forced musicians to become very creative and invent their own, unusual technology. For example, in 1986 the leader of the group Jumprava, Aigars Grāvers, “borrowed” equipment from his cultural club – two synthesisers and a mixer. He installed it in his friend Jānis Kurzemnieks’ apartment to create the experimental musical project “Asociāciju sektors” (Sector of Associations) with nine improvised compositions with vocal parts created on the spot by poet Ritvars Dižkačs, which turned into a document of free thought of the time.

And yet, “Workshop for the Restoration of Unfelt Sensations” and, to a point, the “New Wave” group Dzeltēnieki (The Yellow Postmen), became the most striking musical avant-gardists in the so-called amateur field in the 1970s/80s.

Workshop for the Restoration of Unfelt Sensations (NSRD)

“Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca” NSRD – “Between the philosophy of Zen Buddhism and Californian high-tech.” (Micky Remann) – has the status of an avant-garde (and underground) legend in Latvian music and art.

More than 20 years after the group ceased its activities, their music, actions, video performances and texts still speak to a later generation. “Avant-garde” is not a fitting designation for the group, since at the beginning of the 1980s it announced that “avant-garde is no longer avant-garde”. NSRD linked its

activities to Postmodernism, which, in their own words, “attempts to bring into art as many dimensions as there are in life”.¹² The impulses for NSRD multimedia activities are found in various fields of the arts: its founders and conceptual core were Hardijs Lediņš (1955–2004), architectural theoretician: Juris Boiko (1954–2002), poet and artist; musicians Inguna Černova and Mārtiņš Rutkis (physicist, software producer); and architect Imants Žodžiks. Architect Aigars Sparāns and artist Leonards Laganovskis were also sometimes involved. The group expressed itself innovatively in music and conceptual albums, in concerts/performances, actions, multimedia exhibitions and video art, and also by mastering new technologies – they were the first to use video and computer technologies in their projects.

The music project NSRD originated in 1982: however, Juris Boiko’s and Hardijs Lediņš’ creative “home” experiments started earlier. In the 1970s they were influenced by the avant-garde – Webern’s and Satie’s music – as well as by progressive trends in art rock and new jazz. Their generation familiarised itself with these trends by listening to rare, imported vinyl records and tape recordings, copied and exchanged several times, and, parallel to this, studying issues of difficult to find foreign journals like *Melos* or *Melody Maker*. While studying architecture and being active at the RPI Students’ Club, Lediņš organised the above-mentioned lectures, discos and avantgarde music festivals, and founded the home recording studio “Seque”. Seque Records’ first step had been “the prepared piano”, however, later Seque tapes feature a wide range of instruments: a piano, a saxophone, a horn, a trumpet, a trumpet horn, bells, a globe of the Earth, a dog’s voice (milk, bone), a two-stringed board, glassworks, a triangle, synthesizer sound, etc.

Under the influence of Modernist literature, in 1976–78 Lediņš and Boiko wrote the absurd novel “ZUN” (a reference to “Zen”), the only example of samizdat in Latvian art. The manuscript was shown only to friends, but the ambience and the atmosphere of “ZUN” made its way into the authors’ following texts, albums and actions. “ZUN” combines excerpts of texts, typical of NSRD’s later, paradoxical song lyrics, which “[...] can be found anywhere: in older or more recent phone books, a 1902 Baedeker’s guide to Egypt or Paris, newspapers, cookery books, dictionaries, etc. Also when eating, sleeping or smoking.”¹³ A few song titles can be mentioned: “Cepure” (Hat), “Labrīt putra” (Good Morning, Porridge), “Čau” (Ciao), “poliklīnika” (Polyclinics), “Sieviete ar Casio” (A Woman with a Casio), etc.

The philosophies of Cage, Stockhausen and Zen Buddhism echoed in the first actions of the group, conducted in a close circle of participants: “We were just looking for a justification for these ideas in the surrounding reality, we transferred them.”¹⁴ For example “Gājienos uz Bolderāju” (The Walk to Bolderāja, 1980–1987), an 8 km long walk along a railway line, which connected the artists’ homes and the isolated Riga port region with its meadows and garden allotments. The action was guided by several rules: light and darkness had to interchange during the walk, the walks took place once per year, each time in a different month, and it had to be documented – in photos, paintings, or audio and, later, video recordings.

The 1980s arrived with the New Wave. Lediņš, being a music lover and organiser of discos¹⁵, caught the newest trends in dance and experimental music and technical innovations. There was a growing friendship and exchange with Latvian New Wave pioneers – the group The Yellow Postmen. Songs and poems composed by Boiko and Lediņš are featured on their first albums.

At the time, Lediņš' main field of activities was architectural theory – issues of the contemporary living environment (in the USSR in fact, housing estates and blocks of flats) and human perception and identification. A supporter of Postmodern theories of architecture, he criticized in his articles the dehumanisation of the environment in the name of rational modernist ideas, and drew attention to “the humane qualities of environment”, the need to understand individualism, intimacy and social processes. The ideas of Postmodernism combined with New Wave aesthetics of music, design and fashion to form the conceptual basis of NSRD concerts, exhibitions and performances: “not for a function, but an image”, “to create an object only for this moment, this place, this situation”¹⁶, “there can be no cultural centre, there can be only cultural periphery”¹⁷. It was complemented by a fascination with experimental music and multimedia.

It can be said that during this period the group had two lines of activities. The wing closer to visual arts¹⁸ created actions, “intruding” into rural and urban spaces – 1m x 1m x 1m (1980), Mediator (1982), “Pārceļšanās” (Moving Over, 1982), and “Līnija Kurzemē” (A Line in Kurzeme, 1983). Two conceptual, thematic exhibitions were held at the House of Architects: “Aila. Pagātne un postmodernā naktsdzīve” (Aperture. The Past and Post-modern Night-life, 1985) and “Vējš vītolos” (Wind in the Willows, 1986; also a music album), visualising the scenarios of interaction between contemporary design, lifestyle, multimedia and technologies.

In the musical project NSRD, flautist (also vocals, bassoon, saxophone) Inguna Černova was the only professional musician to join Lediņš and Boiko. The group's first songs were disco hits in the style of new wave and rap: “Cabine” and “Ciku Caku caurā tumba” (Zip Zap Hollow Speaker), which were recorded in 1982 in a studio belonging to friends – The Yellow Postmen. The same year, in their first concert performance, the group entered the stage through a wardrobe, and subsequently maintained a stage presence which was highly unusual in Latvia, with Lediņš' unmistakable figure dressed in a red canvas “military” coat, designer glasses glued together, and, usually, a huge brass band drum.

Recordings provide strong evidence for the unconventional stance of NSRD.¹⁹ They recorded approximately once every six months: the instruments were borrowed for 2–3 days and the albums were recorded in intense 24-hour sessions. Even though Lediņš and Boiko always had a clear idea for each album, they themselves could in fact hardly play, and they therefore often invited musicians for recordings and concerts, or just ordinary people who could sing and contribute various musical instruments for the necessary mood. Alongside acoustic instruments, found instruments and “anything that produces a sound”, the most modern equipment available was used – sequencers, synthesizers, and, very progressively for the time, a computer. The tapes were copied at home and distributed via friends.

Not being professionals, NSRD were free from the criteria of musical professionalism. The elementary rhythm was kept by a machine, a synthesiser or a computer – “it was possible to play in four notes rhythmically – four were recorded and the rest repeated”²⁰. Instrumental tracks were recorded first using the 4-track tape recorder, followed by the vocals. This resulted in the minimal sound of NSRD: the breaking of the rhythms, melodies in minor keys, random, paradoxical texts and layers of sound effects.

The atmospheric album “Kuncendorfs un Osendovskis” (Kuncendorfs and Osendovskis, 1984) stands out especially. Its strange story (“July cannot be August”) is accompanied by sound effects, distorted speech and sequences of songs. As for its themes, the album remotely recalls “ZUN”, but in form it resembles an unfinished idea of the artists – the sound play “Magulaks”. The title of another album, “Medicīna un Māksla” (Medicine and Art, 1985), is a reference to OMD’s record “Architecture and Morality”. The sizeable multimedia cycle “Dr. Enesera Binokulāro deju kursi” (Dr. Eneser’s Binocular Dance Course), or “acu dejas” (eye dances; an album, video film and animation, 1987), a pseudo-scientific game-ritual was inspired by a newspaper article about exercises for eyes.

The new media – video, finally entering Latvia – allowed the two wings of the group – the visual and the musical – to join outside concert-performances. In the first film “Cilvēks dzīvojamā vidē” (Man in a Living Environment, 1986)²¹, the assessment of the housing estate environment turns into a performative action in the yards of apartment blocks. Video performances in which music, action and images are of equal value followed: “Pavasara tecila” (Spring Grindstone, 1987), “Aisberga ilgas, vulkāna sapņi” (An Iceberg’s Longings, a Volcanoes’ Dreams, 1987), “Dr. Eneser’s Binocular Dance Course” and the first digital animation in Latvia, the video clip “eye dances” (1987)²².

In the wake of “reconstruction” (perestroika), NSRD became acquainted with multimedia event producers from Germany – Indulis Bilzēns and Micky Remann, who got involved in the group’s activities and brought to their attention the ideas of autopoetics and cybernetics. After the phase of Postmodernism, NSRD arrived at its own “approximate art” programme. “The borders between various genres in art are very approximate, they cannot be defined, just like borders between different cultures. Sometimes a question arises – is it art, or is it no longer art. This points to the presence of approximation in art processes. [...] The representatives of the approximate try to do everything so as to, first of all, abide by the interests of every person, every individual, the atmosphere of every space.”²³ The idea of approximation crystallized through interaction with a computer, as a comparison of the exact abilities of scientific equipment and the approximate ones of human beings. The concept was put into practice at the first and second “aptuvenās mākslas izstādēs” (Exhibition of approximate art, 1987 and 1988)²⁴: in a space transformed into an environmental installation, stacks of video monitors played video works by NSRD, DJs took their turns at the tape-recorder mixer, and a programme of performances and musicians’ actions spanned several days.

A guest from Germany, Maximilian Lenz aka Westfalia Bambaata (“Westbam”), participated in both exhibitions, acquainting Rigans with his scratching/record-art technique. In response to this, Latvian musician “Eastbam”

(Roberts Gobziņš) demonstrated tape-art, suitable for the limited local technical possibilities: this is sound mixing with tape recorders, a technique popular among Latvian DJs.

The Yellow Postmen (Dzeltenie Pastnieki)

Eastdam had also participated in the recording of The Yellow Postmen's 1982 album "Man ļoti patīk jaunais vilnis" (I Really like the New Wave) as a singer and lyricist.

The Postmen – Ingus Baušķenieks (vocals, bass), Viesturs Slava (keyboards, guitar, vocals), Mārtiņš Rutkis (guitar), Zigmunds Streiķis (keyboards) and Ilgvars Rišķis (drums) acquired their own repertoire in 1981, thanks partially to NSRD leader Hardijs Lediņš. While supervising the disco Kosmoss, he provided compositions in the style of the new wave in Latvian, and The Yellow Postmen recorded their first hit, "Milžu cīņa" (Battle of Giants). Lediņš, together with his NSRD partner, Juris Boiko, composed several other songs: "Salauztā kafejnīca" (Broken Café), "Nāc ārā no ūdens" (Come out of the Water), etc., which were included in The Yellow Postmen's repertoire. The name of the group was also borrowed from a Lediņš/Boiko song – "Pastnieks viltus dzeltenais" (Sham Yellow Postman). Initially The Yellow Postmen staged NSRD songs, but later created their own pieces with Lediņš/Boiko's texts and their own lyrics.

In 1984 the magnetic tape album "Alise" was released, based upon the famous books by Lewis Carroll. It is the only thematically-united album by the group, and it could be called a suite. The albums "Vienmēr klusi" (Silently always, 1984), "Depresīvā pilsēta" (Depressive City, 1986) and "Naktis" (Nights, 1987) followed.²⁵ An enormous achievement for the group was its participation in the international festival of alternative music in Warsaw in 1987, Carrot, together with such stars of avant-garde music as Cabaret Voltaire and Pere Ubu. It was the first time that a Latvian experimental avant-garde group played alongside acknowledged Western musicians as equals. However, the strength of The Yellow Postmen were their recordings, not concerts, as they were not professional musicians. Moreover, the technology of these recordings is absolutely unique, not only by Latvian standards.

Recordings and instruments

Philips and Sony had already brought out the compact disc (CD) in 1982, but during the first half of the 1980s, The Yellow Postmen were pasting together their compositions from tiny fragments of tape.

Since the tape recorder was, and remained, the main audio data carrier in Latvia, it was used also for home recordings, but without using multi-channel professional studio environments, which were only available at the two official studios. The Soviet-produced 4-track tape recorder Jupiter was connected to the outlets of a small mixer, and the group tried to play their compositions from beginning to end without error. To maintain uniform tempo in all repeat performances, primitive drum machines were usually used. After listening several times and analysing the repeats, the best fragments were cut with scissors from all recordings and pasted together. Ingus Baušķenieks, the leader of The Yellow Postmen, used a similar technique when working on the unfinished NSRD recordings to publish them in the 1990s.

Another technological solution was repeated recording (so-called “dubbing”): for example, first the rhythm section and part of the accompaniment was recorded, which was then played on one tape recorder and recorded with the voices and solo instruments on another.

In the mid-1980s the avant-garde musicians obtained the first simple, analogue synthesizers – from Yamaha and Casio – and as these were passed from hand to hand, the new tones appeared in musical works by this group of like-minded people. Mixers, effects machines and computers were lent and borrowed: the possibilities of the latter, though, were rather limited, and they were used mostly as sequencers. Latvian avant-gardists were not only searching for new musical expressions, but were also socially united people, endowed with both musical and technological knowledge. Presumably, in several cases their musical creativity was not only an expression of an individual’s freedom, but became a certain form of protest against existing rules.

The avant-garde section of the Riga Rock Club

In Latvia the ethnic division of the country is essential: i. e., Latvians predominantly associate with Latvians. In 1986 a large number of Russian musicians assembled in the Riga Rock Club. The basis for its establishment was permission given by perestroika to organise the so-called youth and interest clubs. Approval from the respective ministry was needed, however, and in this case it was granted by the Ministry of Culture, and that only after listening to the programmes of several groups. Avant-garde music was one of the niches at the Riga Rock Club, and its greatest enthusiast was Oleg Garbarenko – an eccentric musician and fan of Cage and Stockhausen – with his project “Atonālais sindroms” (Atonal syndrome). The compositions were based on the techniques of sonorics and aleatorics, searching for tones, incidental effects, turning music into an art of sound. Garbarenko played at an occasionally crazy tempo, then suddenly fell into a trance-like state. The project ZGA was also active at the Riga Rock Club: its sound was more energetic and aggressive, slightly reminiscent of Germany’s Einstürzende Neubauten. Cultural contacts with the Federal Republic of Germany and West Berlin served as an impulse, for example, for the establishment of the group “19 Gadi Pirms Sākuma” (19 Years before the Beginning).

19 Years before the Beginning (19 Gadi Pirms Sākuma)

“19 Gadi Pirms Sākuma” was founded by a member of NSRD, the singer, bassoonist and flautist Inguna Černova, who wanted to express her ideas in the actual playing of music for an audience, not only in performances and recordings. Two musicians from The Yellow Postmen joined the group – keyboardist and singer Viesturs Slava and drummer Ilgvars Riškis, as well as Daiga Mazvērsīte (keyboard), Uldis Vanags (trumpet) and Uģis Šēriņš (saxophone). They were equipped with Viesturs Slava’s Yamaha and Casio synthesizers, borrowed from Lediņš, and a borrowed drum machine. The début of “19 Years before the Beginning” was at the beginning of 1988, during the exhibition A Mole in a Hole, initiated by Hardijs Lediņš and his associates at the Museum of Foreign Art. Art curators from West Berlin, who heard this performance, invited them to the avant-garde music festival Transmis-

sion, together with many celebrities, including the joint project of Heiner Müller and Heiner Goebbels, “Der Mann im Fahrstuhl” (A Man in an Elevator). Latvians concluded the evening, assisted by the fantastic Latvian-Estonian guitarist Kalle Laar. Specialised in modern jazz and performance, Laar could imitate half a dozen instruments on his guitar: guitars, drum machine, synthesiser, exotic percussion and even string instruments. “19 Years” music was never very concrete, it easily changed in both form and content, and it was based upon mutual development of the musical theme and improvisation. In several recordings and concerts at the Tempodrom in West Berlin, Latvian DJ Roberts Gobziņš, alias Eastbam, became the stage partner of “19 Years” with his tape recorders, and he was also one of the participants in NSRD’s performance as part of an international phone concert.

The »Transwelt Telephon Konzert« and other events

Following an invitation from German organiser Micky Remann in 1988, NSRD participated with improvisations in the “Transwelt Telephon Konzert II”. Phone and video signals, crossing political borders, connected musicians in Frankfurt am Main, London, Damascus, San Francisco, Riga, Gambia, Kathmandu and Moscow.

For Latvian contemporary art, however, the 1988–89 exhibition “Riga – Lettische Avantgarde”²⁶ in Berlin and Kiel was even more important. NSRD participated in this first large-scale exhibition of new trends in Latvian art with documentation, outdoor installations and performances. However, these major foreign projects hastened the group’s disintegration. NSRD, as with other interdisciplinary artists’ groups in Eastern Europe, underwent a crisis upon encountering the system of Western art institutions, the range of exhibition policies and the new pragmatism of the post-socialist era at home. The avant-garde trio Diskomforts (Discomfort), established in 1986, earned greater acclaim abroad, especially at Polish festivals, than it did at home at the end of the 1980s. This brave experiment used a fusion of the most diverse genres – classical music, jazz and rock. The participants – Ēriks Balodis (bass, voice), Alberts Kekļa (saxophone), Ilmārs Puriņš (drums) – had given it a witty designation – “no wave”. The leader of the group, Balodis, managed to play two bass guitars simultaneously, supplementing the music with unexpected vocalizations, sometimes creating genuine audio discomfort in the audience. Unfortunately, in the years following Latvian independence this project, as was the case with many other avant-gardists, ceased its activities.

The 1990s

The 1990s saw the end of control exerted by official institutions and increased interest in electronic and avant-garde music among the representatives of the academic world, for example the pianist, composer and sound director Ivars Vīgners (1940–2007), who at the time created a series of original compositions, including “Perpetuum-mobile I”, an audio-visual composition for computer, two drum machines, soloist (percussion), a group of synthesisers and a chamber orchestra (1989).

The truly original composer Juris Ābols calls himself a Dadaist. During the Soviet period his work was not performed (with one exception, at the 2nd Avant-garde Music festival of 1977), and he was admitted to the Composers’

Union only in 1987, though he had already created a number of compositions centred on psychedelics. In these pieces he learned from Luciano Berio and Mauricio Kagel, however he maintained his own individual style – experimenting with the human voice in various emotional situations, using ancient dead languages (“Carmina byzantica”, “Normālā fizioloģija” etc.) and exploiting five languages within one opus (“Mūsu cilvēks Beiczinā” – Our Man in Beijing). Ābols applies language on all levels – starting with the intoneme materialising in the subconsciousness, through to its electronic transformation.

Major changes in the structure of the Latvian state also brought changes in the lives of the members of NSRD. After 1989 Juris Boiko continued his individual work in video art, and was also active as a curator and poet.

Hardijs Lediņš continued to work in music: among his numerous projects and recordings, the most ambitious was the experimental opera, written together with Kaspars Rolšteins, “Rolstein on the Beach”, staged in Riga in 1997. However, NSRD’s influence did not cease: “Rolstein on the Beach” absorbs many of the group’s Postmodern techniques and “jokes”. Lediņš and Boiko jointly re-published several early albums on the Seque label, and two post-mortem albums dedicated to the deceased artists have been published: “Labākās dziesmas: 1982–2002” (Best Songs: 1982–2002, 2002) and “Dziesmas neuzrakstītai lugai” (Songs for an Unwritten Play, 2006).

The aforementioned Kaspars Rolšteins continued the musical cooperation with Viesturs Slava, from The Yellow Postmen, on several joint albums “Šūpoles” (Swings, 1996), “Opening Night” (2008), etc., which continue the lyrical approach of The Postmen. In 2003 Rolšteins and Lediņš (under the name “Ideal Standart”) published the album “Genādijs klauvē pie durvīm” (Genady is Knocking on the Door).

In 1990 the leader of The Yellow Postmen, Ingus Baušķenieks, started solo activities, writing songs together with his wife Edīte, flexibly adapting to the mainstream pop music of the time – The Postmen continued their tradition of searching and innovating in this century, unfortunately already incomplete and with a significantly diminished creative capacity. In 1991, 19 Years before the Beginning also ceased its active existence.

Translation: *Ingūna Beķere*

- 1 The overview of events in Riga is based on an interview Māra Traumane held with musicologist Boris Avramecs, Riga, 2008.
- 2 Ivars Skanstiņš' film "Twilight Games with a Mirror" (1972).
- 3 Andris Grīnbergs' happening "Jēzus Kristus kāzas" (Jesus Christ's Wedding, 1972).
- 4 Alexei Lubimov, "Vremya radostnyh otkrytij", in: "Eti strannye semedisyatyje", ed. Georgi Kisewaler, Moscow 2010, p. 152.
- 5 The cycle of concerts was held from autumn 1974 to the first winter months of 1975.
- 6 Boriss Avramecs, in an interview with Māra Traumane, Riga, 2008.
- 7 The main members of Boomerang were its founder Martynov, Yuri and Sergey Bogdanovs and Eduard Arthemjev. The group was established at the Studio of Electronic Music, the Scriabin Museum, Moscow.
- 8 Alexei Lubimov, in an interview with Māra Traumane, Moscow, Nov. 2007.
- 9 Mainly in Moscow, but also in Tallinn, where Arvo Pärt lived.
- 10 Musicologists Guntars Pupa and Ingrīda Zemzare.
- 11 Vladimir Martynov, "Povorot 1974–1975 godov", in: "Eti strannye semedisyatyje", ed. Georgi Kisewaler, Moscow 2010, pp. 174–175.
- 12 Hardijs Lediņš, "Avangards nav avangards", Avots 1987, no. 5, p. 44.
- 13 "NSR darbnīca", Avots 1988, no. 4, p. 22.
- 14 Juris Boiko, in an interview with the Māra Traumane, Riga 2001.
- 15 For example, organising together with friends the evenings of the audiovisual disco "Kosmoss".
- 16 Hardijs Lediņš, "Jaunais vilnis ārpus mūzikas", Liesma 1985. g. Augusts. The articles by Milanese designers Ettore Stossa and Alessandro Mendini were also important.
- 17 Hardijs Lediņš, Juris Boiko, in an interview: Gillen, Eckhart "Ungefähre Kunst in Riga", Niemansland, Nr. 5, West-Berlin 1988, p. 33.
- 18 Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks, Aigars Sparāns, Leonards Laganovskis and sometimes Juris Boiko.
- 19 A large part of Seque and NSRD recordings, published before 1989, can be heard on the website <http://www.pietura.lv>.
- 20 Inguna Rubene, in an interview with Māra Traumane, Riga 2007.
- 21 Authors of the video film were Hardijs Lediņš and Imants Žodžiks.
- 22 Authors of the animation were Imants Žodžiks and Mārtiņš Rutkis.
- 23 Hardijs Lediņš, "Towards the Approximate", Introduction to the Manifesto of Approximate Art, manuscript, 1987.
- 24 Exhibition of Approximate Art", The House of Knowledge, Riga 1987, and exhibition "A Mole in a Hole", Museum of Foreign Art, Riga 1988.
- 25 At the time unofficially distributed on magnetic tapes, digitally published by I. Baušēnieks in this century.
- 26 "Riga – Lettische Avantgarde", 1988, NGBK Berlin, 1989 – City art gallery Im Sophienhof, Kiel; exhibition hall Weserburg, Bremen.

Die lettische experimentelle Musik von der zweiten Hälfte der 1990er Jahre bis 2011

Viestarts Gailītis

➤ Von der Avantgarde zu Experimenten

Computer und Internet veränderten in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre die musikalische Landschaft in Lettland und verwässerten damit auch den Begriff der Avantgarde. »Die Avantgardisten« waren nicht mehr intellektuelle Ästhetiker, die dissidenten Strömungen angehörten, sondern junge Leute aus der Subkultur. Die Bezeichnung »experimentell« gewann an Bedeutung und Computer, Rave, Industrial Musik und Post-Punk hatten größeren Einfluss auf die kreativen Instinkte der Neuerer als minimalistische Komponisten, Happenings und postmoderne Philosophen.

In der Musik hatte ein Generationenwechsel stattgefunden. Dank des Internets war der Informationshorizont zu breit, um sich zu lange mit ein und derselben Autorität aufzuhalten. Die seltenen Avantgarde-Eskapaden wurden von einer regen und weniger sichtbaren Betriebsamkeit abgelöst. Die Zeit um den Jahrhundertwechsel war in der lettischen experimentellen Musik eine sehr produktive, wenn auch wenig davon über Lettland hinaus bekannt wurde.

Die radikalsten Schritte unternahmen diejenigen, die immer noch das nazistische Avantgarde-Rebellenrum in sich trugen. Und die schrillen Auftritte fanden immer noch im Stil der Happenings der 1960er Jahre statt, wie zum Beispiel die interdisziplinäre Kunstparty des jungen Kurators Kaspars Vanags, die in einem glamourösen, noch nicht eröffneten Büroneubau auf dem Weg in den nahe Riga gelegenen Kurort Jurmala stattfand. Dort lernte das breitere Publikum zusammen mit Body Art- und Videokünstlern, die den Stil der 1980er Jahre pflegten, auch »Error«, mit richtigem Namen Aldis Ozolos, kennen. Während dieser Zusammenkunft hatte er seinen Auftritt, in den ein eschatologisches Video von Pēteris Ķimeļis, gemacht aus mittelalterlichen Kupferstichen, einführte. Error war einer der ersten, der in Lettland Noise-Musik machte. Dazu benutzte er den Computer und erwähnte mir gegenüber einmal, dass er die Gitarre hasse. Ein ästhetischer, forschender und provokativer Instinkt zog ihn zur Musik, für die Gitarre hatte er nicht genügend Geduld und sie konnte ihm auch nichts Neues offenbaren. Er war ein Outsider, der sich ästhetisch von einem Cocktail aus sowjetischen Anti-Utopien, Science-Fiction, New Wave-Musik der 1980er Jahre und Industrial genährt hatte. Schnell entdeckte Error auch in der neuen Welt-

ordnung, als der sowjetische Totalitarismus in Lettland durch den unkontrollierten freien Markt abgelöst wurde, das inspirierende Absurde. Die süßen Melodien der Popmusik der 1980er Jahre, die Error in der Sowjetzeit gern gehört hatte, machten in seinem eigenen Schaffen brutalen Power Electronics und Dekonstruktionen Platz, die sich periodisch mit Songs im Dark Ambient-Stil abwechselten. Die Romantik kapitulierte in seiner Musik vor der Paranoia.

Error - gesellschaftliche Dekonstruktion durch Lärm

Das grotesk originelle Album von Error aus dem Jahr 2001 »Aizlūgsim« (Lasst uns beten) wurde zum Klassiker der lettischen Industrial- und Noise-Musik. Ausgangsmaterial für »Lasst uns beten« war die religiöse Demagogie in der jungenhafte krächzenden Stimme, die einem in Lettland bekannten Radioprediger gehörte. Das Album war in der erbarmungslosesten Plunderphonics-Tradition gehalten und karikierte die evangelische Scharlatan-Demagogie, die sich mit banaler Marktterminologie mischte. Im Zusammenhang mit diesem Album schrieb der Industrial-Musiker Skaida Jahre später: »Die Werke von Error gelangten eher zu widersprüchlichem Ruhm, dank des recht ironischen Zugangs zur Soundproduktion - teilweise wurden als De-Kompositionsmaterial Ausschnitte aus der Popmusik, jedoch hauptsächlich Radioprediger-Ansprachen verwendet [...]. Das unruhige Gespenst des fundamentalistischen Fanatismus des Radiopredigers verliert sich in diesem Album in dramatischen Lärmcollagen. Wahrscheinlich Widersprüchlichkeit steckt in dem Aspekt, dass beispielsweise parallel zu einer oberflächlichen Interpretation von »Lasst uns beten« die Aufnahmen auch als Hinweis auf das Wertedefizit der postmodernen Gesellschaft gedeutet werden können, das beispielsweise gerne oberflächlich mit einer orthodoxen Wahrnehmung der Welt gleichgesetzt wird.«

Als die Lärmsalven von Error ertönten, verließen die Menschen manchmal den Saal, worauf der Künstler antwortete: »Jetzt kann ich wenigstens spielen, was ich möchte«. Error gab sich so auch eher der digitalen Anti-Utopie und der Dark Ambient-Musik hin. Die legendäre Gruppe Clastrum muss man hier zweifellos erwähnen. Sie spielte Noise-Musik auf selbst gebauten Synthesizern; ihr Bandleader Lauris Vroclavs konvertierte nach dem Jahrhundertwechsel zum Katholizismus.

Error-Konzerte fanden häufig vor einer Videoprojektion mit militärischen, industriellen oder christlichen Szenen statt. Der rote Faden in der Karriere von Error ist die Suche nach leistungsstärkeren Programmen und kompakterer Hardware. Auf dem Konzert in der Jani- bzw. Mitsommernacht 2008 beispielsweise spielte Error von einem Sony Ericsson Walkman Mobiltelefon, das an Lautsprecher angeschlossen war. Die musikalischen Themen ihrerseits wurden teilweise immer esoterischer. Eine der letzten Kompositionen von Error ist ein intensives und suggestives Dark Ambient-Werk, das dem »Besuch« einer fliegenden Untertasse auf dem Roten Platz gewidmet ist.

Andžons – der produktivste und wandlungsfähigste Veteran der experimentellen Musik

Die intellektuelle trotzige Frische von Error bemerkten viele und derjenige darunter, mit dem er bald zusammenarbeiten sollte, war der Pionier (und nun schon Veteran) der lettischen experimentellen elektronischen Musik, Latvijas Gāze (Gas of Latvia), auch als Andžons bekannt. Dieser Musiker begann seine Karriere in der experimentellen Post-Punkgruppe Kartāga (Carthago), die von 1994 bis 1996 tätig war und deren Stücke im legendären Label Tornis (Turm) im Rigaer Stadtteil Āgenskalns erschienen. Seinen Namen hatte das Label von dem historischen Wasserturm, in dem der Veranstalter und Produzent Jānis Daugavietis Proberäume eingerichtet hatte. Charakteristisch für die Band waren disharmonische Gitarren und depressive Texte. Später erinnerte sich J. Daugavietis: »Der erste Auftritt fand auf einer der Krāmene¹-Veranstaltungen im August des Jahres 1994 statt. Auf dieser Veranstaltung konnte kaum jemand (darunter auch ich nicht) die neue Gruppe einschätzen, aber schon die nächsten Kartāga-Konzerte zählten zu den beeindruckendsten, die ich jemals im lettischen Rock gesehen habe.« An eines dieser Konzerte, die ihren Ruf begründeten, erinnerte sich Andžons selbst: »Das lustigste von allen organisierte Fridvalds² in einer Pizzeria im Bahnhofsviertel. Stell dir eine Pizzeria im Jahr 1990 vor, in der fünf Underground-Bands spielen, keiner kauft eine Pizza, am Ende wurde der Strom abgedreht.«

»Zēns ar akmeni« (Der Junge mit dem Stein) war das am ernstesten zu nehmende und experimentellste der Studioalben von Kartāga, es wurde auf einer 36 Stunden langen Marathon-Sitzung im Tornis-Studio aufgenommen. »Depressive philosophische Texte in Kombination mit lauten Gitarrenexperimenten und Schläge auf Eisen erzeugten eine buchstäblich erschütternde Stimmung, die in der lettischen Musik bis jetzt von keinem anderen erreicht worden ist«, schrieb der Musikjournalist Uldis Rudaks. Ein anderer Musikkritiker, Kaspars Ozols, beschrieb die Atmosphäre, in der diese Musik geboren wurde: »Die Mitte der 1990er Jahre war für die Aktivitäten alternativer Musikgruppen eine sehr undankbare Zeit, die bedingungslose Kommerzialisierung und der Geldmangel ließen nicht einmal die Möglichkeit zu, dass eine größere Zuhörerschaft etwas von der lettischen Undergroundmusik zu hören bekam.«

Von Kartāga zu Latvijas gāze

Schon damals zeichnete sich Andžons durch die Fähigkeit aus, sich zu wandeln, ohne dabei seine eigene Handschrift aufzugeben. »Mich zog es mehr in die experimentelle Ecke Šubrovskis³ als zu traditionellen Songs«, erinnert sich Andžons daran, wie sein längstes und heute noch existierendes Projekt Latvijas gāze begann. »In Kartāga vereinigten sich diese zwei Strömungen gut, doch für mich waren The Residents, AMM, Laibach, Einstürzende Neubauten und Throbbing Gristle wichtig, beziehungsweise ich hatte viele Interessen. Ich hatte verstanden, dass die Musik, die ich machen werden würde, anders sein würde. Ich wollte nicht mehrere Projekte auf einmal, also dachte ich, dass ich einen Namen brauche, der Verschiedenes ausdrücken sollte, mit einer wechselnden Besetzung und in unterschiedlichen Genres. Und dann fand ich den Namen Latvijas gāzes.«

Als Übergangsetappe zwischen der Tätigkeit Andžons in der Band Kartāga und der Gruppe Latvijas gāzē diente Templis rec. (1995–1997). Das war ein experimentelles Untergrund-Label in seiner Plattenbauwohnung im fünften Stock in Ikšķile, das er als physische und mentale Alternative zu seiner Haupttätigkeit für Tornis rec. und die Gruppe Kartāga gegründet hatte. Templis rec. gab keine Alben existierender Gruppen heraus, sondern jede Aufnahme erschien mit einer Seriennummer anstatt mit dem Namen des Autors. Alle Kassetten, mit Ausnahme von ein Paar Aufnahmesessions in der Garage von Andžons Vater und im Tornis-Studio, wurden ganz und gar unter Verwendung des bemerkenswerten Arsenal an in der UdSSR hergestellter und selbst gebauter Ausrüstung in seiner Wohnung aufgenommen: drei Kassettendecks (mit denen die fertige Produktion auch vervielfältigt wurde), das 12-Kanalpult Elektronik für die Hintergrundklänge, mehrere Delay-, Flanger- und Distortion-Pedale, klägliche Mikrofone, eine Lej-Drum-Maschine, RMIF und Junostj 21 Synthesizer, ein primitiver Casio, eine selbst gebaute Gitarre und ein Bass, ein präpariertes Klavier, eine Kindergeige, eine große Trommel eines Blasorchesters, ein Becken, ein Schlagzeugsatz, der durch Pioniertrommeln und Küchentöpfe komplettiert wurde, mehrere selbstgebaute experimentelle Instrumente, Spielzeug, der Fernseher seines Vaters usw. »Genauso existenziell wie die Instrumente, waren die Ideen und Songtexte von Templis Rec., die durch Zeitungüberschriften, TV-Sendungen und andere triviale Ereignisse des täglichen Lebens, Klischees und urbane Folklore inspiriert wurden«, fügt Andžons hinzu.

Elektronische Musik ohne Computer

Die Gruppe Latvijas gāze wurde 1996 gegründet. Nach einem höflichen, doch unmissverständlichen Anruf von dem gleichnamigen lettischen Gasmonopolisten, wurde der Name des Musikprojekts zu »Gas of Latvia« angelifiziert, um weitere Missverständnisse zu vermeiden. Das Projekt wurde schnell als eines der ersten beachtenswerten Elektromusik-Projekte bekannt, obwohl es zu Anfang ganz ohne Computer auskam. »Alles geschah live«, erinnert sich Andžons. »Auf drei, vier Konzerten waren wir teilweise 10 bis 11 Leute: Schlagzeuger, eine Bassgitarre, eine Akkordeonspielerin, eine Sängerin, ich an den Synthesizern – ein paar russische ein paar japanische. Das Maximum wurde gefordert. Erst 1998 kaufte ich einen Rechner und verstand, dass ich mich nicht mehr damit abmühen muss, die ganzen Leute zu organisieren, ich konnte alles allein machen. Wenn es notwendig war, konnte ich den einen oder anderen Musiker für Konzerte oder Einspielungen engagieren.«

Nachdem er einige Zeit mit dem Computer gearbeitet hatte, kehrte Gas of Latvia um das Jahr 2006 kurzzeitig zum Fetisch des analogen Synthesizers – zu purer »hardware« – zurück. Dies geschah auf dem unvergesslichen Konzert in einem Apfelparten eines abgelegenen Landhauses in der Nähe von Pūre im Juni 2007, gleich nach dem wichtigsten lettischen Feiertag Jani (Mitsommer) am 23. Juni. »An Jani war ich bei Jānis Daugavietis, wo ich eine alte Sprungfeder fand«, erinnert sich der Musiker, »ich hängte sie an ein Drahtseil, schloss ein Kontaktmikrofon an, das ergab eine schöne Resonanz. Das Thema des Abends war Wasser. Kristīne⁴ plätscherte mit Wasser herum und erzeugte Klänge, die ich auffing und verarbeitete, dabei spielte ich auch

auf Jēkabs⁵ selbst gebauter Feder-Kokle [Kokle = lettisches Volksinstrument] und ließ das durch den Computer laufen.« Krastiņa-Indāne nahm auch an der Performance von Gas of Latvia auf dem experimentellen Musikfestival Skaņu mežs (Klangwald) im Jahr 2007 teil; sie »spielte« auf einer Nähmaschine, deren Klang auf den Computer übertragen wurde. Die längste und fruchtbarste Zusammenarbeit verband Gas of Latvia mit der bekanntesten visuellen Künstlerin Katrīne Neiburga, zu deren Arbeiten Andžons mehrere Jahre lang den Sound schuf.

Wenn man Gas of Latvia hört, kann man die Verbindung nachvollziehen, die vom »Vater« der lettischen experimentellen Musik Hardijs Lediņš und den Gelben Postboten ausgeht. Gas of Latvia traf sich sogar mit Lediņš und es wurden ein gemeinsames Dub Album und Tourneen nach Frankreich und in die USA geplant. Dazu wäre es womöglich auch nicht gekommen, wenn Lediņš 2004 nicht gestorben wäre, denn der Künstler ließ den Dingen zu oft ihren Lauf. Tatsächlich ist die Zusammenarbeit beider durch Lediņš letzte Arbeit, ein Remix des Stücks "InOut" von Gas of Latvia, dokumentiert.

Von Field Recordings über Naturromantik bis hin zur Klangkunst

Kirils Lomunovs, der seinerzeit, in den 1990er Jahren, als legendärer Schlagzeuger der Gruppe Yaphthma Sound System (Ya.So.Sy.) bekannt war, ist einer der produktivsten Veteranen der lettischen experimentell-elektronischen und elektroakustischen Musik. Seinen Stil hat er mehrmals gewechselt – zuletzt mit dem Ambient-Projekt »Astrowind«. Lange war er auch als »oloolo« bekannt, immer noch aktuell ist auch das Projekt »Kriipis Tulo«, das er selbstironisch als »subtiler Ambient-Kitsch mit infantiler Romantik gesättigt« beschreibt. In seiner Musik waren romantischer Instinkt, die Begeisterung für die lettische Meeresküste⁶ und experimentelle Tendenzen immer lebendig. Die letzten vier Jahre dominierten in seiner Musik die Ambient-Musik, Krautrock- und minimalistische Einflüsse, vorher dagegen war die Ästhetik der musique concrète von Pierre Henry und Harry Partch sehr ausgeprägt. Instrumental schwankte er zwischen dem Computer und sowjetischen Vintage-Synthesizern.

Lomunovs scharte häufig auch andere Künstler um sich, u. a. Rostislavs Rekuta und Jevgeņijs Dromovs (auch ein Ya.So.Sy.-Veteran), die später als elektronisches Musikduo Sound Meccano bekannt wurden. Diese beiden Musiker waren mit der russischen Rigaer Poesie- und Musikgruppe Orbit verbunden, die schon mehr als zehn Jahre mit Poesie im Audio- und Video-kontext experimentiert. In ihrem »Orbit« befand sich auch der junge, talentierte Musiker Selffish, der seit dem Jahr 2002 unter den Fittichen mehrerer ausländischer Labels an der Grenze zwischen Romantik und Ironie operierte.

Zeitweise tendierte Lomunovs Tätigkeit zum »Sounddesign«, wie er das selbst beschrieb. In dieser Rolle war einer seiner ersten Kooperationspartner Voldemārs Johansons, die souveräne Gestalt der lettischen Avantgarde-Komposition und Klangkunst. Schon in der Kindheit trat Johansons mit der Gruppe »Lolitas Wundervögel« auf, in der auch einer der stärksten und gleichzeitig auch subtilsten Musiker seiner Generation, Mārtiņš Strautnieks (aka Gonzo), war.

Johansons ist ein zielstrebigem Perfektionist, der sich als einer der Ersten digitalen Technologien und Field Recordings widmete, wobei im Hintergrund immer sein Interesse für die Natur und die lettische Folklore erhalten blieb. Im Vakuum der lettischen Klangkunst wurde er schnell zu einem der wenigen Pioniere auf diesem Gebiet, der im Grenzbereich zwischen Musik, Wissenschaft und Installationen arbeitete. Seine lakonischen und konzeptuellen Installationen verbinden asketisch ein monumentales visuelles Bild, interessante technische Lösungen und minimalistische Klangkunst. Seine letzte Installation zum Beispiel, das Konzertinstrument »Concord«, ist eine Art riesiges Cembalo, dessen Saiten durch wechselnde elektrische Impulse zum Schwingen gebracht werden.

Die neue Generation

Um das Jahr 2007 ereignete sich ein evolutionärer Sprung, als eine Reihe neuer Künstler im Alter von 20 bis 27 erschien, die ohne das Erbe der sowjetischen und Industrial Musik aufgewachsen waren. Darunter befanden sich die Noise Improvisations-Gruppe »½ h ½ w«, auch »puseH puseW« genannt, der Digitalmusiker Mārtiņš Roķis, der Computermusiker und Künstler Kaspars Groševs, der akademische Komponist und Fabrikarbeiter Platons Buračickis und die Klangkünstlerin Evelīna Deičmane.

Evelīna Deičmane, die bekannt für ihre Fähigkeit ist, in ihren Installationen feine, unterbewusste und existenzielle Dramen zu verarbeiten, begründete ihren Ruf als Video- und Fotokünstlerin. Im Jahr 2009 vertrat sie Lettland auf der Biennale in Venedig. Auf dem Festival für experimentelle Musik Skaņu mēžs schuf sie die Arbeit »Diametr 761«, die aus einem Mikrofon bestand, das in einem durch Gitter begrenzten Raum in hoher Geschwindigkeit durch einen Motor gedreht wurde. So spielte das Mikrofon den Sound ein, den es sich drehend selbst erzeugte. »Diametr 761« war als Prototyp einer Maschine gedacht, die Klang einspielen kann und sich dabei in Schallgeschwindigkeit bewegt (761 Meilen pro Stunde). Die Idee war, Klänge einzuspielen, bevor diese wahrnehmbar sind!

Evelīna Deičmanes Arbeiten sind in den meisten Fällen existenzialistische Allegorien, die mit der Findigkeit eines praktischen Handwerkers hergestellt sind. Ihre Arbeit für die Biennale in Venedig, »Pārejošās bēdas« (Vorübergehender Kummer), stellt in einer Video- und Klanginstallation einen Schneeball als Metapher für intensive und quälende Emotionen und Sinnlosigkeit dar. »Ein kleines Zahnrad bewegt ein großes Zahnrad und dies wiederum beginnt auf einer Vinylplatte zu spielen, auf der das Rollen von Schnee zu hören ist«, so erklärt die Künstlerin den beeindruckenden Plattenspiel-Mechanismus und die Idee des »Vorübergehenden Kummers«. – »Du rollst den noch kleinen Ball, bis er zu einer riesigen Kugel wird, die du nicht mehr bewegen kannst und du bist erschöpft. Und dann kommt der Frühling, er schmilzt es und bringt alles in Ordnung.« Dagegen ist »Divas variācijas par Pārejošām bēdām« (Zwei Variationen zum vorübergehenden Kummer) die Weiterführung der oben erwähnten Arbeit – ein schwerfälliger, eiserner Mechanismus, der es erlaubt, gleichzeitig (doch unter großer Kraftanstrengung) zwei Akkordeons zu spielen, die auf »kummervolle« Töne eingestellt sind. »Ich habe der Maschine den Charakter eines Menschen verliehen – damit sie emotional ist«, erklärt Evelīna Deičmane.

Freie Improvisation und kontrollierter Digitalismus

Wenn man zum ersten Mal $\frac{1}{2}$ h $\frac{1}{2}$ w hörte, war es nicht schwer herauszuhören, dass diese Gruppe, die 2006 ihre Tätigkeit begann, mit der bisherigen Tradition brach. Wenn davor für die lettische Musik generell gewisse Regeln und Methoden charakteristisch wie z.B. Vorsichtigkeit, oder genau andersherum, Punk-Anarchie, dann improvisierten diese fünf entspannten jungen Leute frei und im Kollektiv mit Gitarren und Elektronik. Sie hörten sich an wie die frühen Throbbing Gristle, dabei wussten sie gar nicht, wer das war. Manchmal dauerte es einige Zeit, bevor sie sich eingespielt hatten, manchmal gelang es überhaupt nicht, aber wenn es klappte, war das Resultat hypnotisch.

$\frac{1}{2}$ h $\frac{1}{2}$ w bezeichneten sich selbst als esoterisches Musik-Avantgarde-Theater. Die schwarz-weißen Fotosessions der Gruppe mit Spiegeln, mal im Freien, mal in Räumen, mal bekleidet, mal nackt, rufen freudianische Assoziationen hervor. Ihre Musik symbolisiert in den eigenen Worten der Gruppenmitglieder »den generellen Nihilismus und die Sinnlosigkeit materieller Existenz«. Die Behauptung der Jungs, sie seien vom Hinduismus und Satanismus, wie auch von der akademischen Dadaisten-Avantgarde der Nachkriegszeit beeinflusst, ist nur zum Teil Ironie.

»Der Klang entsteht durch Improvisation, wobei die meisten musikalischen Gesetze und Grenzen nicht beachtet werden. Gleichzeitig werden musikalische Prinzipien an der Grenze des kontrollierten und nuancierten Klangflusses verwirklicht und so ein emotionales Gefühl des totalen Chaos, der Leere und Sinnlosigkeit, oder eine meditative, ruhevolle Seelenstimmung geschaffen.« $\frac{1}{2}$ h $\frac{1}{2}$ w ist nicht die erste lettische Gruppe, die Musik, Performance und Elemente des Psychodramas verbindet – eine solche ist auch »Apziņas parazīti« (Seelenfresser), benannt nach dem Science-Fiction-Thriller von Colin Wilson. Die Aufführungen von Apziņas parazītu, die voll schwarzen Humors sind, ähneln dem »Theater der Grausamkeit«. Der Gleichgesinnte und Altersgenosse von $\frac{1}{2}$ h $\frac{1}{2}$ w Mārtiņš Roķis arbeitet mit Klang in verschiedenen Kontexten und schafft, im Unterschied zu der ironischen und esoterischen Haltung und freien Herangehensweise der Gruppe, abstrakte Kompositionen und Installationen. Roķis weist darauf hin, dass seine verfremdete und manchmal laute hyper-psychedelische Klangwelt mehr von Wissenschaft, Technologie, zeitgenössischer Kunst und Philosophie inspiriert ist, als von westlichen Musiktraditionen und Ausdrucksmitteln. Tatsächlich ist es nicht schwer, in seiner Musik Iannis Xenakis und die Ästhetik der digitalen Musik des 21. Jahrhunderts, die von dem griechischen Komponisten inspiriert wurde, herauszuhören. Seine Klangideen synthetisiert und realisiert Roķis überwiegend digital, wobei er geplante generative Strategien mit Elementen der Improvisation verbindet. Seine derzeitigen Interessen umfassen Mechanismen der Klangwahrnehmung und Klanginterpretation, die Beziehungen zwischen Raum und Klang, Audio-Illusionen und nicht standardisierte Klangsynthese. Roķis arbeitet gelegentlich mit Kaspars Groševs zusammen, einem Künstler, der sowohl in der Musik, als auch der Video- und Performancekunst aktiv ist. In der elektronischen Musik machte Groševs mit seiner spielerischen, leichten und unpräzisen Vorstellungskraft, die einen perfektionistischen Zugriff und eine beeindruckende musikalische Bildung maskiert, auf sich aufmerksam.

Verspieltheit oder eher »ungehorsame«, urbane Psychedelik kann man auch dem Erfinder eines neuen Genres, dem sogenannten »Shit-core«-Musiker Kodek unterstellen. Hinzuzufügen ist, dass die Grenzen zwischen ernstem Konzeptualismus und Unterhaltung in der lettischen experimentellen Musik kaum bemerkbar sind. Kodek, der Apologet des »Low Fidelity« und elektronischen Trash, leitet den Musikverlag dexandthecity records. Er arbeitet mit schnellen, abgebrochenen und dissonanten Rhythmussalven, die er mit Spielzeuginstrumenten, dem Computer und einer Midi-Klaviatur erzeugt. Wenn heutzutage für die experimentelle Undergroundmusik Kassetten relevant sind, dann kann man von einer noch größeren Gewitztheit von Kodek sprechen, als er seinerzeit begann, die Aufnahmen seines Verlags auf der noch hoffnungsloseren Floppy-Diskette herauszubringen.

Die Resonanz im Ausland – der lettische Dubstep

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs hatten die Musiker nicht mehr ein repressives System gegen sich, sondern den freien Markt. Es ist paradox, doch der größere Markt und die damit verbundenen Möglichkeiten marginalisierten die lettische experimentelle Musik.

Die experimentelle Musik Lettlands war sowohl bis zum Jahr 1990 als auch danach völlig isoliert. Mit der Außenwelt hatte sie größtenteils nur einseitig Kontakt, d.h. sie nahm die Einflüsse auf, aber wenig floss in die andere Richtung. Mit der Zeit gewöhnte man sich daran. Auch wenn die aktiven Musiker nicht allzu große Hoffnungen in den Markt stecken, so hat sich doch eine gewisse historische Dynamik entwickelt. In Lettland entwickelte sich die experimentelle Musik genau wie andernorts außerhalb offizieller Kategorien, und die verschiedenen Einflüsse mischten sich frei. Ein Teil der interessantesten und vitalsten Musik kam aus dem Rave und der Industrial Music, beziehungsweise aus der Subkultur. Stattdessen wurden die Einflüsse aus der akademischen Avantgarde häufig eher versteckt aufgenommen, wie die Beispiele der schon erwähnten Mārtiņš Roķis und Platons Buravickis zeigen.

Es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass im Krisenjahr 2008 die lettische experimentelle Musik schließlich doch nationale Grenzen überschritt, insbesondere durch die Kooperation mit ausländischen Improvisationsmusikern, aber auch mit Konzerten und Klangkunst-Ausstellungen. Es bleibt schwer zu sagen, ob gerade eine jüngere Generation heranwächst, die anpassungsfähiger ist, oder ob der Name Lettlands langsam in die internationale Musikwelt vorgedrungen ist.

Übersetzung: *Felix Lintner*



- 1 Das legendäre Asyl der Subkultur während der Glasnost-Zeit, in einem Keller der Krāmu-Straße.
- 2 Edmunds Frīdvalds, Literat und Industrial Musiker.
- 3 Edgars Šubrovskis – Andžons Kollege in der Band Kartāga, der 1997 die Gruppe Hospitāju iela gründete.
- 4 Die Lebensgefährtin des Musikers Kristīne Krastiņa-Indāne.
- 5 Jēkabs Vojatovskis – Noise-Musiker und Metallkünstler.
- 6 Sein Verlag hieß Kolka Records, in Anspielung auf das Horn von Kolka, wo sich der Rigaer Meeresbusen und das offene Meer treffen.

Latvian Experimental Music from the second half of the 1990s until 2011

Viestarts Gailītis

► From avant-garde to experimental

In the second half of the 1990s, computers and the Internet changed the Latvian music scene, and at the same time diluted the concept of avant-garde. The “avant-gardists” were no longer intellectual aesthetes with dissident inclinations, but youths from the subculture. The designation “experimental” became more topical, and computers, raves, industrial music and post-punk had a greater influence upon the creative instincts of innovators than minimalist composers, happenings and Postmodern philosophers. Thanks to the Internet, the range of information was too extensive to focus on established authorities. Rare avant-garde escapades were replaced by frequent and less noticeable activities. The time around the turn of the millennium was a very productive period in Latvian experimental music, even though little of this music reached the world outside Latvia. Those people who still carried the narcissistic avant-garde spirit of rebellion often took the most radical steps. Brilliant performances were taking place: the 60s-style happening, for example, young curator Kaspars Vanag’s interdisciplinary art event “Animal Party”, which was held at a glamorous, soon-to-be inaugurated office building on the road to the resort town Jūrmala, near Riga. There were body art practitioners and video artists in the 80s style, and a wider public became acquainted with “Error” (real name Aldis Ozols). His performance during this gathering was presented together with Pēteris Ķimelis’ eschatological video, created from medieval etchings. Error was one of the first artists in Latvia to use noise music, by using the computer – he once mentioned in passing that he hated the guitar. An aesthetic, inquisitive and provocative instinct drove him to music, and he had no patience for the guitar as it had nothing new to reveal to him. As an outsider who was aesthetically nurtured by a cocktail of the Soviet anti-Utopia, science fiction and 1980s new wave and industrial music Error quickly found inspiration in the absurdity of the new world order, in which the Soviet totalitarianism in Latvia was replaced by an uncontrolled free market. The sweet harmonies of 1980s pop music Error had enjoyed listening to during the Soviet era were replaced by brutal power electronics and deconstruction, regularly alternating with dark ambient works. In his work, romance submits to paranoia.

Error – social deconstruction through noise

Error's grotesquely original album "Aizlūgsim" (Let's Pray) became a classic of Latvian industrial and noise music. The raw material for Let's Pray was religious demagoguery in a boyish, grating voice, belonging to a well known Latvian evangelist. The album followed the most merciless plunderphonic traditions, caricaturing the evangelist's quack demagoguery, mixing it with banal market terminology. A few years later, industrial musician Skaida wrote about this album: "Error's work gained rather contradictory fame, thanks to its quite ironic approach to the creation of sounds [...]. On this album, the restless ghost of the Christian radio announcer's fundamental fanaticism is lost in dramatic collages of noise. Parallel to a superficial perception of 'Let's Pray', the recording could also be understood as an indication of the deficit of values in Postmodern society, comparing it, for instance, with the orthodox perception of the world, which usually receives very superficial assessment."

When the volleys of Error's noise music resounded people were sometimes driven from the hall, and the artist once responded by saying: "At least now I can play whatever I want to". Error immersed himself in digital anti-Utopia and dark ambient music. The idiosyncratic and reclusive group Claustrium should also be mentioned: they played noise music on homemade synthesizers, and frontman Lauris Vroclavs, along with the other members, converted to Catholicism at the turn of the millennium.

Error concerts frequently featured videos of military, industrial or Christian scenes. The search for more powerful software and more compact "hardware" has been a constant throughout Error's career. For example, Error played the 2008 Jānis' Day (the Latvian Midsummer Night celebration) concert from a Sony Ericsson Walkman mobile phone, which was connected to loudspeakers. The musical themes tended to become more esoteric. One of Error's latest compositions is an intense and suggestive dark ambient work dedicated to the "visit" of a flying saucer to Red Square.

Andžons – the grand veteran of Latvian experimental music

Error's intellectually defiant freshness was noticed by many, including the veteran Latvian pioneer of experimental electronics, Latvijas Gāze (Gas of Latvia), popularly known as Andžons. This musician started his path with Kartāga (Carthage), an experimental post-punk group which was active from 1994 to 1996 on the legendary label Tornis (Tower). The label's name comes from the historical water tower where producer Jānis Daugavietis had organised rehearsal space. The group was characterised by dissonant guitars and depressive lyrics. Daugavietis later recalled: "The first performance took place in some kind of Krāmenes¹ event in August 1994. Very few among the audience were able to appreciate the new group (me included), but already the next concerts of Kartāga were among the most impressive I have ever seen in Latvian rock." Andžons himself remembered one of these concerts, which established their reputation: "The funniest of all was organised by Frīdvalds² at a pizza shop near the station. Imagine a 1990s pizza place where five underground groups perform, no one buys pizza, and finally the electricity is switched off."

“Zēns ar akmeni” (A Boy with a Stone) was the most serious and experimental album by Kartāga, recorded during a marathon 36-hour session at Tornis studio. “Depressive philosophical lyrics combined with noisy guitar experiments and banging on metal literally created a shocking atmosphere, which no one else has managed to achieve in Latvian music”, wrote music journalist Uldis Rudaks. Another music critic, Kaspars Ozols, characterised the atmosphere in which this music was born – “The mid-1990s was the most unkind time for the activities of alternative music groups – unconditional surrender to commercialisation and lack of money did not allow even the chance that a broader audience could listen to Latvian underground music.”

From Kartāga to Latvijas gāze

Andžons was by that time already characterised by the ability to diversify, retaining his own signature at all times. “The experimental side had a greater pull over me, but the traditional songs – over Šubrovskis”³, Andžons recalls the origins of his longest still-existing project, Latvijas gāze (Gas of Latvia). “In Kartāga these two trends merged, however for me The Residents, AMM, Laibach, Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle were important, i.e. I had many interests. I understood that the music I was going to make was going to be diverse. To avoid a multitude of projects I decided that I needed one title, covering various expressions, with an indefinite make-up and genre. And thus I conceived the title Latvijas gāze.”

Templis rec. (1995–1997) served as a transitional stage between Andžons’ activities in Kartāga and Latvijas gāze. It was his experimentally-focused underground tape publishing facility in an apartment block in Īkšķīle, which he established as a physical and mental alternative to his basic activities in Tornis rec. and the band Kartāga. Templis rec. did not publish the albums of existing groups or projects, but each edition was granted a new serial number, which replaced the authors’ names. All tapes, except a few recording sessions made in Andžons’ father’s garage and in Tornis, were recorded in his apartment, using the most striking arsenal of Soviet and home-made equipment – 3 tape decks (also used to make copies of the finished product), backgrounding 12-channel mixer Electronica, a few delay, flanger and distortion pedals, deplorable mikes, Lelj drum machines, RMIF and Junostj 21 synthesizers, a primitive Casio, a homemade electric guitar and bass, a prepared piano, a child’s violin, the bass drum from a brass band, cymbals, a percussion set consisting of children drum and kitchen pots, various improvised experimental music instruments, toys, an old TV set, etc. “Templis Rec. ideas and song lyrics were as existential as the instruments, inspired by newspaper headlines, TV news items and other trivial facts and clichés of everyday life, urban folklore”, Andžons adds.

Electronic music without computers

Established in 1996, Latvijas gāze anglicised its name to Gas of Latvia after the Latvian gas company complained about trademark infringement. The project rapidly became known as one of the first notable electronic music projects – however, when it began, it had no computers. “Everything happened live,” Andžons recalls. “For three or four concerts there were even 10–11 people: Drummers, two percussionists, bass guitar, an accordionist,

me at the synthesizers – a couple of Russians, a couple of Japanese. We needed maximalism. I bought my first computer in 1998 and understood that I no longer had to mess around with getting all those people together, I could do it all by myself, and if necessary attract a musician or two for recordings or concerts.”

After having worked with computers for some time, Gas of Latvia reverted to the fetish of analogue synthesizers and pure hardware setups, giving one of its unforgettable concerts in an orchard on a remote farmstead in Pūre in June 2007, right after the major Latvian festival of Līgo Night, or Midsummer Day, on June 23. “On Līgo Night I was at Jānis Daugavietis’ place, where I found an old spring”, the musician recalls. “I hung it up on a wire rope, added a contact microphone, it produced good resonance. The theme of the evening was water. Kristīne⁴ was splashing water, made sounds, which I ‘picked up’ and processed, at the same time I was playing Jēkabs⁵ home-made spring kokle⁶ and passing it through the computer.” Kristīne Krastiņa-Indāne also participated in a Gas of Latvia performance during the festival of experimental music, Skaņu mežs, in 2007, “playing” on a sewing machine, the sound of which was processed by the musician’s computer. Gas of Latvia had one of its longest and most productive collaborations with renowned Latvian visual artist Katrine Neiburga – for several years Andžons has produced sound for her works.

When listening to Gas of Latvia it is possible to trace its lineage back to the “father” of Latvian experimental music, Hardijs Lediņš, and the band Yellow Postmen. Gas of Latvia even met with Lediņš, and a collaborative dub album and tours in France and the US were planned. These would maybe not have happened even if Lediņš had not died in 2004, because the artist too often let things happen at their own momentum. However, their co-operation was recorded in Lediņš’ last work – his remix of Gas of Latvia’s piece “InOut”.

From field recordings and nature Romanticism to sound art

Kirils Lomunovs, known in his time as drummer with the legendary 1990s Yaputhma Sound System (Ya.So.Sy.), is one of the most important and erudite veterans of Latvian experimental electronic and electro-acoustic music. He has changed his image several times: his latest ambient project is “Astrowind”, for a long time he was known as “oloolo”, and his project “Kriipis Tulo” is still topical, which he has self-deprecatingly characterised as “tender and ambient kitsch, saturated with infantile Romanticism”. A Romantic instinct and experimental trends have always co-existed in his music.

The dominant influences in his music for the last four years have been ambient music, krautrock and minimalism, and before that he was influenced by the aesthetics of *musique concrète*, Pierre Henry and Harry Partch. Instrumentally, he has vacillated between the computer and vintage Soviet-era synthesizers.

Lomunovs regularly surrounded himself with other artists, including Rotislav Rekuta and Yevgeny Dromovu (another Ya.So.Sy. veteran), who later became known as the musical duet Sound Meccano. These youths were connected to the Riga-based Russian poetry and musical group Orbit, which for more than a decade has been experimenting with poetry in audio and video contexts. Another member of their circle, the talented composer of atmos-

pheric music, Selfish, has been working since 2002 under the auspices of several foreign record publishers: he operates in the border zone between Romanticism and irony. At various periods Lomunov's activities have been moving towards, in his own words, "sound design". One of his first partners in this field was Voldemārs Johansons, a major figure in Latvian avant-garde composition and sound art. Johansons was already an outstanding member of the group of young talents, Lolitas brīnumputns (Lolita's Miracle Bird), together with Mārtiņš Strautnieks, Gonzo, and is considered one of the strongest and most vulnerable musicians of his generation.

Johansons is a committed perfectionist, one of the first to take up digital technologies and field recordings, while always maintaining a background interest in nature and Latvian folklore. In the vacuum of Latvian sound art he quickly became one of the few pioneers, working in the border zone between music, science and installation art. His brief and conceptual installations unite ascetic, monumental visual imagery, interesting technical solutions and minimalist sound. For example, one of his latest installations – the concert instrument Concord – is a kind of huge harpsichord, which starts sounding certain tones when alternating currents induce vibrations in its strings.

The new generation

An evolutionary leap occurred around 2007. A group of young artists appeared, then aged between 20 and 27, who had grown up without being significantly influenced by a Soviet or industrial music heritage. Among them were the noise improvisation group "1/2 h 1/2 w" or "puseH puseW", digital musician Mārtiņš Roķis, computer musician and artist Kaspars Groševs, academic composer and factory worker Platons Buravickis, and sound artist Evelīna Deičmane.

Deičmane, known for her ability to situate exquisitely subconscious and existential dramas in harsh industrial installations, developed a reputation as a video and photo artist. In 2009 she represented Latvia at the Venice Biennial. During the festival of experimental music, Skaņu mežs, she created the work "Diametr 761", consisting of a microphone which was rotated at a very high speed by an engine, installed in a room separated by bars. The mike recorded the sound it created itself, moving at the speed of sound (761 miles per hour). "Diametr 761" was intended as a prototype for a machine which is able to record sounds before they are created!

The majority of Deičmane's works are existential allegories, created with the practical ingenuity of a craftsman. Her work for Venice Biennial, "Pārejošās bēdas" (Season Sorrow), is a video and audio installation which uses a snowball as a metaphor for thriving and excruciating emotions and absurdity. "The small cog-wheel sets the large cog-wheel into motion: it, in its turn, plays a vinyl record, playing the sound of rolling snow", the artist explains the impressive mechanism. "You roll the small ball until it turns into a huge ball, which you can no longer move, and you are exhausted. And then spring comes, melts it and brings order into everything." "Two Variations of Season Sorrow" is a continuation of this piece – an unwieldy iron mechanism which allows two accordions to be played simultaneously (though with great exertion), both tuned to sorrowful tones.

Free improvisation and controlled digitalism

When hearing ½ h ½ w for the first time in 2006, it was not difficult to see that the group, established in 2006, was breaking with existing traditions. Latvian music had up until then in general been characterised by certain frameworks and methods, i. e., restraint, or, in the opposite direction, punk-like anarchy, and these five relaxed youths freely and collectively improvised with guitars and electronics. As I later learned, this style was a musical extension of their personalities and attitudes. They represented a new generation that grew up free of Soviet mental constraints, false certainties and distrust. They sounded like early Throbbing Gristle, even if they didn't know who they were. Sometimes they needed time to get started, sometimes the interplay just didn't work at all – but when it did work, the result was hypnotic.

½ h ½ w describes what they do as esoteric music for avant-garde theatre. The black and white photo sessions of the group with mirrors, outside in the dark, indoors, sometimes dressed, sometimes naked, provoke Freudian associations. Members of the group describe their own music as symbolising “general nihilism and the absurdity of material existence”. Their claim to be influenced by Hinduism and Satanism, as well as the post-war academic Dadaist avant-garde, is only partially ironic.

“The sound is created in the manner of improvisation, disregarding the majority of musical rules and limits. At the same time it embodies musical principles, which border on a controlled and nuanced flow of sounds, creating an emotionally extreme feeling of chaos, emptiness or absurdity, or a meditatively peaceful mental mood.” ½ h ½ w is not the first Latvian group to unite elements of music, performance and psychodrama. “Apziņas parazīti” (Mind Parasites) named after Colin Wilson's sci-fi thriller, uses similar elements. Their humorously macabre performances border on the Theatre of Cruelty.

Mārtiņš Roķis, a peer of ½ h ½ w, creates meticulous and abstract compositions and installations in contrast to the group's ironically esoteric and free approach. Roķis points out that his alienated and sometimes noisy psychedelic “digital musique concrète” has been more influenced by science, technology and contemporary art and philosophy than by Western musical traditions and means of expression. It is true that it is easy to discern in his music the aesthetics of Iannis Xenakis and of the 21st century digital music inspired by the Greek composer. Roķis predominantly synthesizes and implements his sound ideas in digital environments, merging planned generative strategies with elements of improvisation. His current range of interests includes mechanisms for perceiving and interpreting sound, the space-sound relationship, audio illusions and non-standard sound synthesis. Roķis sometimes co-operates with Kaspars Groševs, an artist active both in music and video and performance art. Groševs' electronic music attracted attention for its playful, light imagination and lack of pretension, which conceals the work of a perfectionist with a firm grip and impressive musical erudition.

Playfulness, or rather cheeky urban psychedelics, can be attributed to the author of a self-invented genre, the so-called “shit-core” – Kodek. In Latvian experimental music it is not that easy to discern between serious concep-

tual art and entertainment. Kodek, the apologist of lo-fi and electronic trash, runs dexandthecity records. He controls quick, broken and dissonant rhythmic volleys, generated by toy instruments, computers, etc. Cassette tapes are currently en vogue in underground experimental music, but Kodek goes even further – at one point he started publishing his recordings on the even more hopeless and out-dated floppy discs.

Response abroad – Latvian dubstep

Since the collapse of the Iron Curtain it is the market, and not the repressive system, that has proved to be an obstacle for musicians. Paradoxically, a bigger market and greater opportunities marginalised Latvian experimental music even further.

Up until the 1990s and afterwards, Latvian experimental music existed in a rather isolated state – its contact with the external world was predominantly one-way, i. e., it absorbed influences, while the flow in the opposite direction was severely limited. With time people became accustomed to it, and even if the artists, while creating music, are not placing too much hope in the market, certain historic dynamics have evolved. Experimental music in Latvia has developed outside the official categories, and influences have freely intermingled. Influences from the academic avant-garde have been more awkwardly assimilated, demonstrated by musicians like the aforementioned Mārtiņš Roķis and Platons Buravickis.

It is difficult to say whether a new generation with improved adaptability is appearing, or if Latvia has gradually come to the attention of the international music world, but there are certain results in “export”. Artūrs Liepiņš is a successful case – the guitarist from post-rock group Dun Dun, or Oyaars, which was also promoted by the aforementioned Mary Anne Hobbs. However, these musicians will probably not become a part of some kind of “Latvian wave” in experimental music, since the Latvian scene is too fragmented to be unified by any common denominators.

Due to a strange coincidence since the 2008 crisis Latvian experimental music in all its expressions has finally transgressed national borders, especially with regard to cooperation with foreign improvisers, as well as in form of concerts and sound art exhibitions. It is difficult to say, whether a new generation with improved adaptability is appearing, or if the name of Latvia has gradually reached the international music world.

Translation: *Ingūna Beķere*

1 The legendary sanctuary of the subculture in the glasnost period in a basement in Krāmu Street.

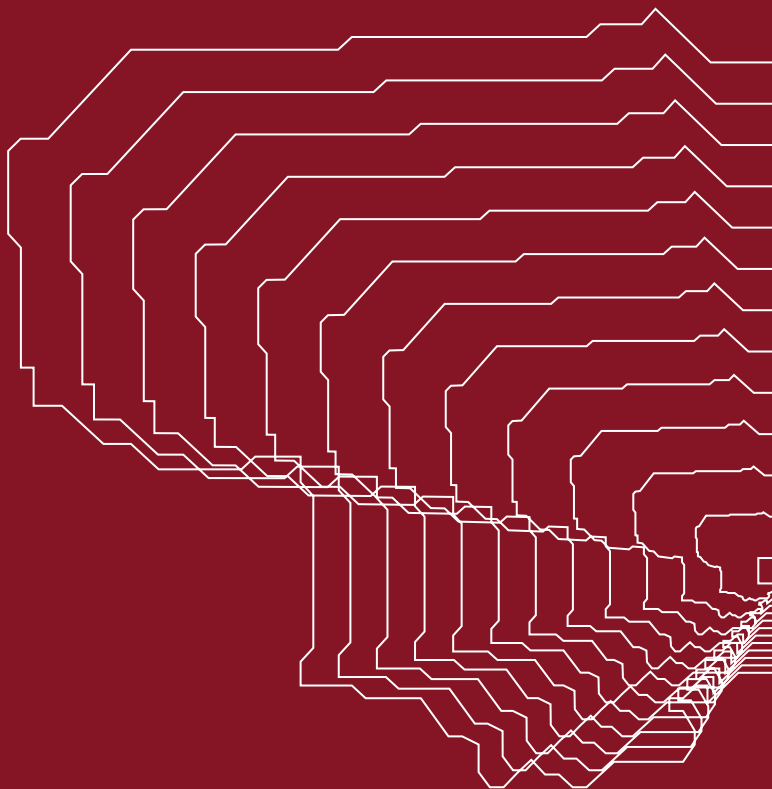
2 Edmunds Frīdvalds, a writer and industrial musician.

3 Edgars Šubrovskis – Andžonš colleague in the group Kartāga, who in 1997 established the group Hospitāju iela (Hospitāju Street).

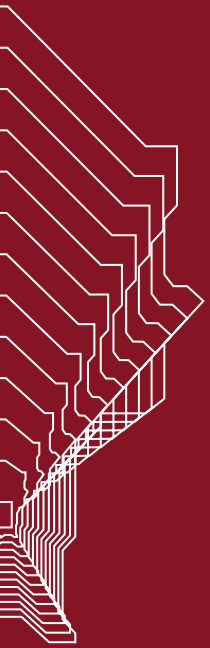
4 The musician's spouse Kristīne Krastiņa-Indāne.

5 Jēkabs Voljatovskis – noise musician and metal artist.

6 A Latvian national musical instrument similar to the harp/zither.



LT



sound exchange day Vilnius

14. 04. 2012 at Jauna Muzika – Sound Gallery 2012

Der *sound exchange day Vilnius* war die dritte Station des Projekts, das in enger Zusammenarbeit und dem Festival Jauna Muzika veranstaltet wurde. Vorgestellt wurden ausgewählte herausragende Vertreter der experimentellen Musikkultur aus Litauen, Estland und Deutschland.

Zum Beginn des Festivals Jauna Muzika – garso galerija 2012 am 11. April 2012 eröffnete im Foyer des CAC – Contemporary Art Centre die dokumentarische Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa«. Bereits am Vortag startete der viertägige Workshop »Vilnius Sound Locations« mit Maksims Šentelevs aus Riga, der sich mit dem Phänomen des »Klanggedächtnisses« von Räumen beschäftigte. Die Abschlusspräsentation des Workshops markierte gleichzeitig den Start des *sound exchange day Vilnius*. Der Konzertabend im CAC begann mit zwei historischen und vier Uraufführungen experimenteller elektronischer Musik litauischer Komponisten. Im Mittelpunkt des Konzerts stand die künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenen zu Sowjetzeiten in Vilnius gebauten elektrischen Orgeln bzw. analogen Synthesizern wie VILNIUS 3, VILNIUS 5, Elektronika EM-25 und VENTA. Auch das nachfolgende Konzert stand in diesem Kontext und präsentierte eine Gruppenkomposition des DISSC Orchestra aus Vilnius mit dem Titel »Venta«.

Im Keller des CAC performten Raul Keller & Hello Upan aus Tallinn erstmals ihre Radio Show »LokaalRaadio – Symbolistica« in einer Konzertinstallation. Zum Abschluss des *sound exchange day Vilnius* stellte der in Berlin lebende Künstler Frank Bretschneider sein Subharchord-Projekt »Kipp-schwingung« vor. Bretschneider hatte sich dafür intensiv mit dem ersten elektronischen Synthesizer, der in den 1960er Jahren in der DDR gebaut wurde, auseinandergesetzt.

sound exchange day Vilnius was the project's third station, organized together and the Jauna Muzika festival. Selected outstanding representatives of experimental music from Lithuania, Estonia and Germany were presented.

Kicking off the Jauna Muzika festival – garso galerija 2012 on 11 April 2012, the documentary exhibition “Experimental Music in Central and Eastern Europe” was opened in the foyer of the CAC (Contemporary Art Centre). The four-day workshop “Vilnius Sound Locations” with Maksims Šentelevs from Riga focused on the phenomenon of the “sound memory” of spaces, and began already on the previous day. The final presentation of the workshop on 14 April 2012 marked the start of *sound exchange day Vilnius*.

The Concert Evening at CAC began with two historic performances and four premieres of experimental electronic music by Lithuanian composers. The focus of the concert was an artistic examination of different electric organs or analogue synthesizers, such as VILNIUS 3, VILNIUS 5, Elektronika EM-25 and VENTA, which were constructed in Vilnius during the Soviet era. The following concert was in the same context, presenting a group composition entitled “Venta” by the DISSC Orchestra from Vilnius. Raul Keller & Hello Upan from Tallinn performed for the first time their radio show “LokaalRadio – Symbolistica” as a concert installation in the CAC cellar.

Ending the *sound exchange day Vilnius*, Berlin-based artist Frank Bretschneider (raster-music) presented “Kippschwingung”, his subharchord project. In preparation, Bretschneider had extensively studied the first electronic synthesizer built in the GDR in the 1960s.

programm *schedule*

Konzert
concert 14. 04. 2012 18 Uhr 6 p.m. ŠMC – Šiuolaikinio meno centras CAC – Contemporary Art Centre
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* Jauna Muzika – garso galerija 2012

Neue Kompositionen für analoge Synthesizer

New compositions for analogue synthesizers

Giedrius Kuprevičius^{LT} »Fonozauro sugrįžimas« (2012)

Osvaldas Balakauskas^{LT} »Auletika-3« (1984)

Antanas Kučinskas^{LT} »Vlnava« (2012)

Linus Paulauskis^{LT} »Paskutinės krikščionių apeigos« (2012)

Zita Bružaitė^{LT} »0123424« (2012)

Rytis Mažulis^{LT} »Elektronika RM-15« (2012)

Venta

DISSC Orchestra^{LT}

Konzert mit *concert with* Martynas Bialobžeskis, Jonas Jurkūnas, Antanas Jasenka,
Vytautas V. Jurgutis

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 44 p. 44)

LokaalRadio – Symbolistica

Raul Keller & Hello Upan^{EE}

Soundperformance *sound performance*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 42 p. 42)

Kippschwung

Frank Bretschneider^D

Audiovisuelle Performance *audiovisual performance*

→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 45 p. 45)

Ausstellung
exhibition 11. 04.–13. 05. 2012 ŠMC – Šiuolaikinio meno centras CAC – Contemporary Art Centre

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

→ siehe S. 26 *see p. 27*

Workshop
workshop 10. 04.–14. 04. 2012 ŠMC – Šiuolaikinio meno centras CAC – Contemporary Art Centre

Vilnius Sound Locations

mit *with* Maksims Šentelevs^{LT}

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 14. 04. 2012

Fonozauro sugrįžimas (2012)

Giedrius Kuprevičius^{LT}

»Die Rückkehr des Phonosaurus« – Die Komposition versetzt die Hörer in das Jahr 1974, als ich erstmals begann mit Synthesizern zu arbeiten... Meine Leidenschaft für elektrische und elektronische Instrumente lebte ich später bei der Arbeit mit der Gruppe Argo aus, in Aufnahmen für Theater und Film sowie in Originalkompositionen und an Improvisationsabenden. »Die Rückkehr des Phonosaurus« ist meine Antwort auf diese Zeit der ausgefeilten akustischen Erkundungen. Auf den SYNTHI 100 folgte der litauische VILNIUS 5, doch das war viel später. Auf Live-Konzerten und auf den vier Langspielplatten der Gruppe Argo ist er zu hören. Interessanterweise hat sich an dieser Musik in den letzten 50 Jahren praktisch nichts verändert. Nur die Komponisten sind jetzt andere...

Giedrius Kuprevičius

“The Return of Phonosaur” – This composition will take listeners back to 1974, when I was actively seeking direct contact with synthesizers in my work... Later, I fulfilled my passion for electrical and electronic instruments in the group “Argo” as well as in evenings of improvisation, recordings for the theatre and cinema and original compositions... “The Return of Phonosaur” is my response to this period when everyone was searching for sophisticated acoustics. First there was SYNTHI 100, and then, much later, the Lithuanian “Vilnius 5”. It can be heard on four albums and in live performances by “Argo”. It is interesting to see that almost nothing has changed in this music during the last 50 years. Only the composers...

Giedrius Kuprevičius

Auletika-3 (1984)

Osvaldas Balakauskas^{LT}

Für elektrische Orgel und MIDI-Tonaufnahme.

Als 1983 in Juknaičiai ein für damalige Zeiten modernes Gesundheitszentrum eröffnet wurde, bat man Osvaldas Balakauskas um Kompositionen für die dort angewandte Licht- und Aromatherapie. Die so entstandene Komposition »Auletika-3« wurde jedoch als für diese Zwecke nicht geeignet befunden: Sie erschien emotional zu intensiv. Daraufhin komponierte Balakauskas »Tranquillo« (1985), und diese Musik lief dann in dem Gesundheitszentrum. Leider brannte es 2006 ab. Lasst uns also hören, warum »Auletika-3« für Therapiezwecke ungeeignet war. (Wir hören die für Live-Aufführungen adaptierte Version von 2012)

(Linas Paulauskis)

For electric organ and MIDI recording. When a modern (for the time) health and wellness complex was built in the town of Juknaičiai in 1983, Osvaldas Balakauskas was asked to write music for the light and aroma therapy sessions administered in this complex. This is how the electronic composition "Auletika-3" was born; however, it was rejected as being too emotionally intense. The composer then created another electronic composition, "Tranquillo" (1985) which was eventually accepted for use in therapy sessions. Unfortunately, in 2006 the health centre burnt down. So let's listen to it - why was "Auletika-3" not suitable for therapy? (You will hear the 2012 version, adapted for live performance.)

Linas Paulauskis

Vlnava (2012)

Antanas Kučinskas^{LT}

Für analoge Retro-Synthesizer.

Der Titel ist eine Legierung aus verschiedenen Konnotationen: Vlnia (Vilnelė) – ein Fluss in Vilnius; Vilnius3 – einer der ersten sowjetischen Synthesizer, die in der Fabrik Venta in Vilnius hergestellt wurden; Vltava – der längste Fluss, der durch tschechisches Gebiet fließt, die berühmte Komposition von Friedrich Smetana, ein musikalisches Emblem des tschechischen Romantizismus; V-In ist die Abkürzung für Geigen; und dann noch Velniava, was auf deutsch soviel heißt wie Teufelei oder Teufelswerk...

Antanas Kučinskas

For retro analogue synthesizers. The title of the work is a combination of different connotations: Vlnia (Vilnelė) is a small river in Vilnius; Vilnius3 is one of the first synthesizers to be produced in the Venta factory in Vilnius; Vltava is the longest river in the Czech Republic, the title of Bedřich Smetana's famous piece, and also a symbol of Czech Romanticism; V-In is the abbreviation for violin; and then there's Velniava, the Lithuanian word for hell...

Antanas Kučinskas

Paskutinės krikščionių apeigos (2012)

Linas Paulauskis^{LT}

»Die letzten christlichen Riten« für elektrische Orgel und Tonband.

Hinter einem solchen Titel kann nur ein Zitat oder eine Paraphrase zu dem legendären Oratorium von Bronius Kutavičius stecken. Zugleich ist es eine spielerische Erörterung der ernstesten Dinge im Allgemeinen. Für die Idee habe ich Antanas Kučinskis zu danken. Ich selbst habe keine einzige Note dazu geschrieben: ich benutzte Kompositionen von Bronius Kutavičius, Karlheinz Stockhausen, Lou Reed sowie Musik aus allgemein zugänglichen und anonymen Quellen.

Linas Paulauskis

“Last Christian Rites” for electric organ and recording. A piece of music with a title like this could only involve a quotation or paraphrase of Bronius Kutavičius’ legendary oratorio (“Last Pagan Rites”, 1978). At the same time it is an irreverent meditation on serious things in general. I must thank Antanas Kučinskis for the idea. I did not write any single note here myself, instead I used music by Bronius Kutavičius, Karlheinz Stockhausen and Lou Reed, as well as music from open access and anonymous sources.

Linas Paulauskis

0123424 (2012)

Zita Bružaitė^{LT}

0123424 ist ein Kryptogramm aus sechsundsechzig Wörtern, umgewandelt in Laute.

0123424 is the cryptogram of 66 words translated into sounds.

Elektronika RM-15 (2012)

Rytis Mažulis^{LT}

Für elektrische Orgel und MIDI-Aufnahme.

Für die MIDI-Aufnahme des Werkes wurden komplizierte Poly- und Mikrorhythmen eingesetzt. Orgelakkorde erklingen parallel zu den einen oder anderen Linien dieser polyphonen Struktur. Die gesamte Komposition basiert auf einer fallenden Bewegung – alles scheint stets abwärts zu fließen, seien es die kleinen, mikrotonalen Teilchen in der Computeraufnahme oder Cluster, die sich in Richtung des tieferen Registers ausweiten. Der Titel des Werkes nimmt Bezug auf die elektrische Orgel Elektronika EM-25, auf der es aufgeführt wird, sowie auf die Dauer der Komposition (15 Minuten).

Rytis Mažulis

For electric organ and MIDI recording. Complex poly- and microrhythms are used in the MIDI recording part of the work. The chords of the organ run parallel to one or another lines of this polyphonic structure. The whole work is based on descending movement – everything seems to be constantly running downwards, be it small, microtonal particles in the computer recordings, or the clusters expanding towards the lower register. The title of the work is related to the electric organ “Elektronika EM-25” on which it is performed, and to its duration (15 min).

Rytis Mažulis

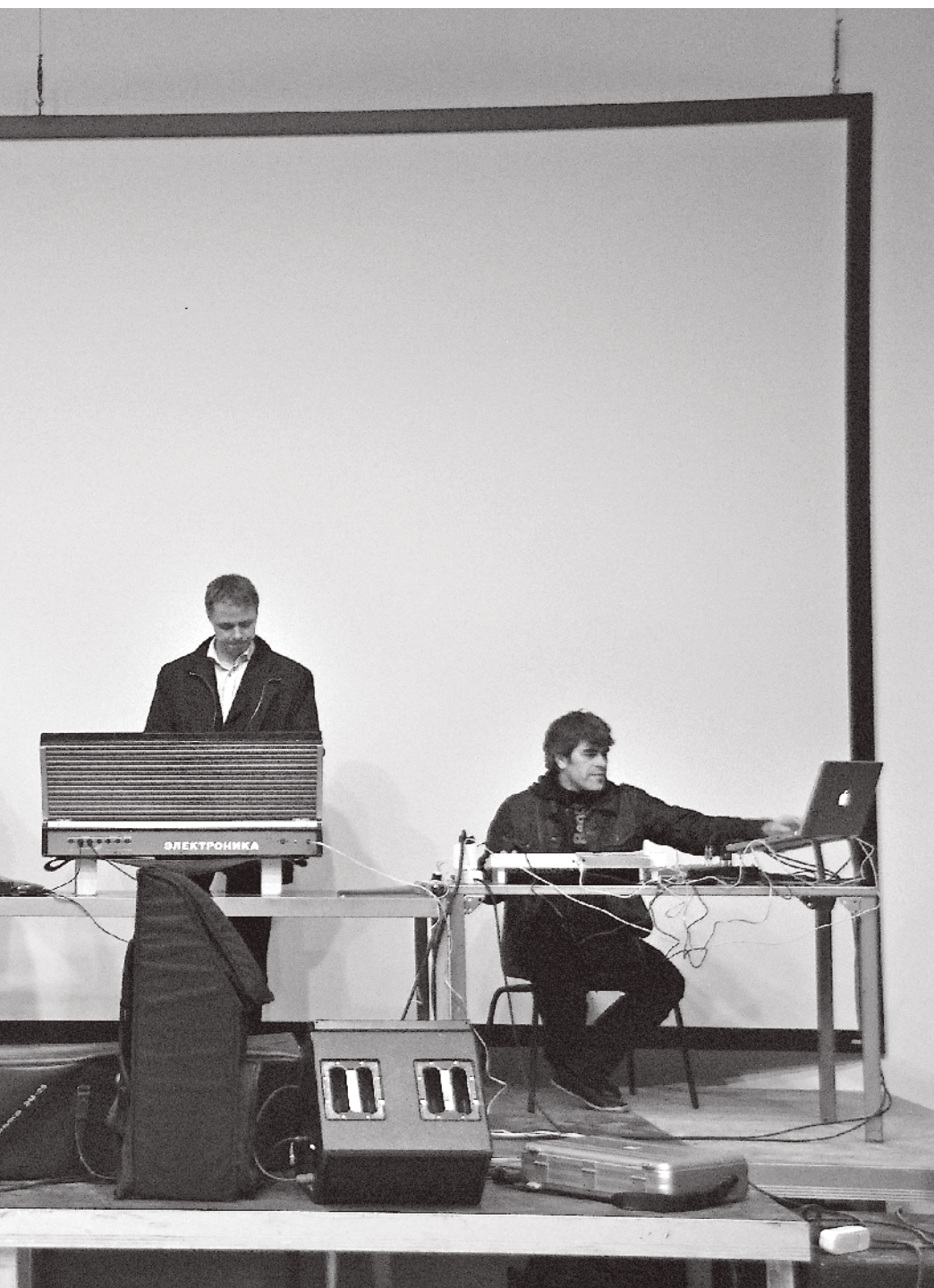
Vilnius Sound Locations

workshop mit *with* Maksims Šentelevs^{LT}

»Vilnius Sound Locations« ist ein ortsspezifischer Workshop, der sich mit dem Phänomen des Klanggedächtnisses von Räumen beschäftigt. Viele Kulturen glauben, dass jegliche bewusste Aktivität, die in einem Raum resoniert, Spuren hinterlässt. Manche Spuren existieren nur für Sekunden, manche länger, und einige scheinen den Raum nie zu verlassen. Diese starken räumlichen Resonanzen/Atmosphären spielen eine signifikante Rolle für unser Verhalten in jenen Räumen. Ja, sie scheinen sogar die physische Gestalt des Raumes zu bestimmen. Der Workshop versucht, die Konzentration auf diesen besonderen Aspekt der Raumwahrnehmung zu schärfen. Die Teilnehmergruppe untersucht in einem gegebenen Zeitrahmen verschiedene (Innen-)Räume mithilfe einfacher »Werkzeuge« (Anschlaghammer, Bogen) oder in-situ gefundener Objekte auf ihre Klangqualität. Beginnend mit den immateriellen Elementen des Klangverständnisses und der Raumwahrnehmung, fokussiert der Workshop die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit von Raum und die subtile Komplexität von Materialinteraktion. Auf informative und offene Art und Weise vermischt der Workshop kollaborative Spielsituationen und Materialexperimente mit Diskussion und praktischer Umsetzung. Über Hören und Spielen wird eine individuelle Beziehung zu Ort und Gruppe aufgebaut. Mehr als der intellektualisierte Akt des »Klangmachens« soll das bewusste Raum-Zeit-Erleben im Vordergrund stehen. Bei diesem Workshop geht es nicht um Kunstproduktion, Maksims Šentelevs sieht ihn vielmehr als eine Art Meditation zur Erschließung neuer Wahrnehmungskapazitäten.

“Vilnius Sound Locations” is a site-specific workshop which will investigate the phenomenon of the sound memory of spaces. Many cultures believe that every conscious act resonates in space, leaving traces. Some traces only last for seconds, while others are sustained for longer, and some seem to never leave a place. These strong spatial resonances play a significant role in how we act in particular places. They even seem to be able to shape the physical architecture of spaces. This workshop will attempt to hone the senses and focus concentration on this particular aspect of spatial perception. Within a given period of time, participants will explore indoor spaces using a set of simple tools like mallets, bows, or anything found in the location. Beginning with the immaterial elements of an understanding of sound and the perception of space, the workshop will focus attention on the physicality of space and the subtle complexities of material interaction. Informatively and playfully, the workshop combines collaborative situations and experiments with discussions and practical implementation. Individual relationships to the location and the group will be established through listening and playing. The conscious experience of space and time should take precedence over the intellectual act of “making sound”. This workshop is not concerned with producing art. Maksims Šentelevs understands it to be more of a meditation on the capacities of perception.



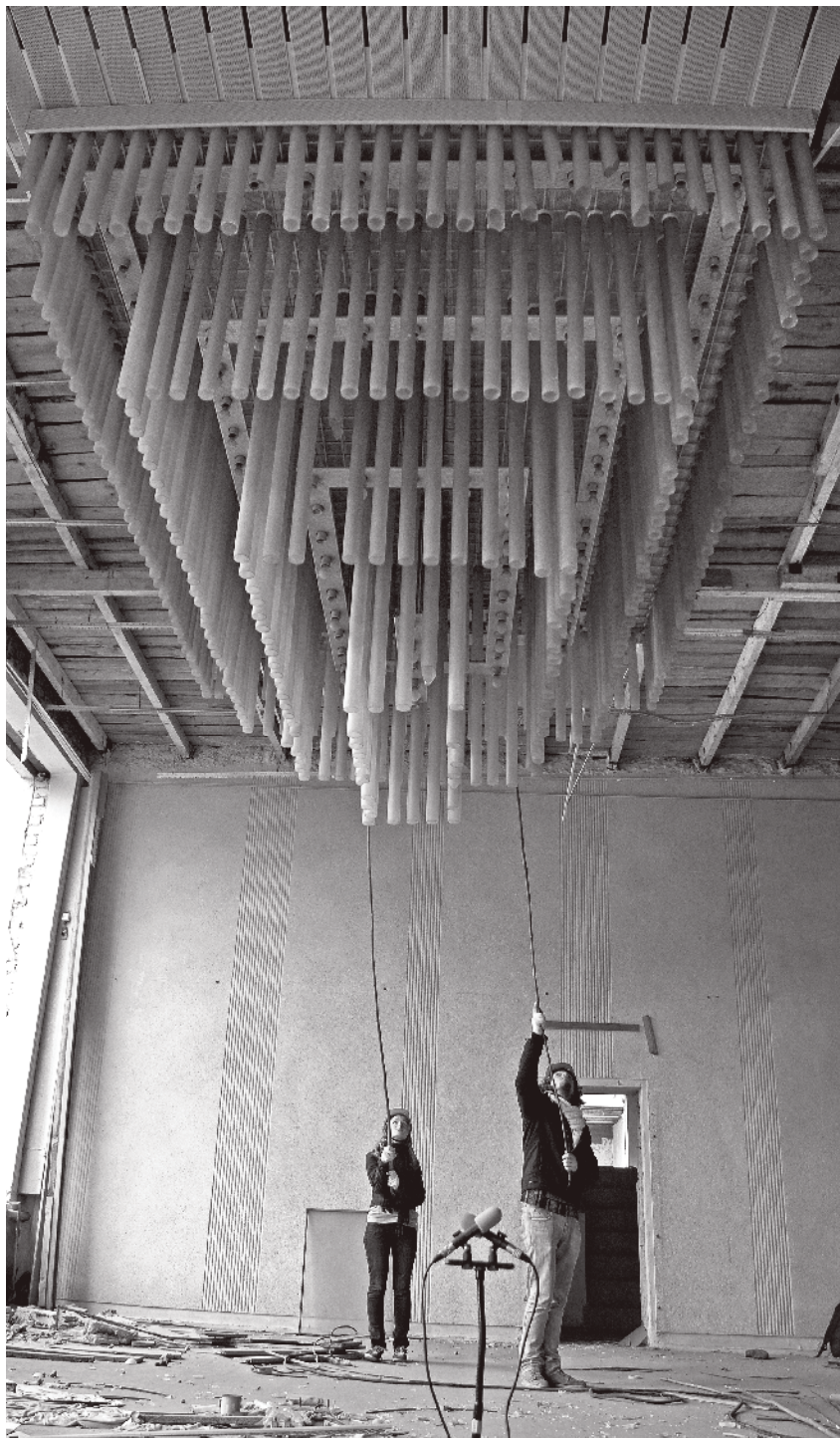


LokaalRadio – Symbolistica
Raul Keller & Hello Upan, sound performance, CAC – Contemporary Art Centre, Vilnius



Linus Paulauskis playing **Paskutinės krikščionių apeigos**
CAC – Contemporary Art Centre, Vilnius





Zeitgenössische Musik, Klangkunst und Medien in Litauen: Von der historischen Perspektive bis zum aktuellen Stand

Tautvydas Bajarkevicius

➤ **Terza Prattica**¹

Betrachtet man die Beziehung zwischen Musik und Medien, experimenteller Musik und Klangkunst, gelangt man auf ein weites Feld von Erscheinungen und Kontexten, die diese Themen und Genres ausmachen. Im osteuropäischen Kontext unterscheidet man gewöhnlich zwischen akademischer experimenteller Musik und Praktiken, die mit der formellen, konventionellen musikalischen Bildung nichts gemein haben und sich auf völlig andere Vorbedingungen stützen. Aber ein nicht geringer Teil der gegenwärtigen Komponisten elektronischer und elektroakustischer Musik sowie der Klangkünstler kennt sich gut aus in globalen Kontexten, die ihr Schaffen bedingen und zeitgleich existieren, aber nicht unbedingt direkt miteinander zu tun haben. Auf lokaler Ebene sind die Verbindungen dieser historischen Musikkontexte rissig, und die diversen Unterschiede in der ästhetischen und institutionellen Identität schaffen oft eine Kluft zwischen ihnen. Kontextuelle Verbindungen entstehen manchmal erst in der Retrospektive, d. h. beim Eintauchen in die Musikgeschichte, oder bildhafter ausgedrückt, in der Archäologie musikhistorischer Ideen und Praktiken. Das ist eine der grundlegenden Strategien des vorliegenden Textes.

Die von der Musikwissenschaftlerin Veronika Janatjeva verfasste Studie »Terza Prattica, ihre Erscheinungsformen und Imitationen in der litauischen Musik«² bietet wohl den ausführlichsten Überblick über die Entwicklung der litauischen akademischen elektronischen und elektroakustischen Musik sowie der Musik, die mit anderen, nichttraditionellen Musikinstrumenten oder den Technologien des 20. und des 21. Jahrhunderts geschaffen und aufgeführt wurde. Der vorliegende Text ist das Ergebnis der indirekten Zusammenarbeit zweier Autoren. Gestützt auf die erwähnte Studie von Veronika Janatjeva, die zu einer historischen Bestandsaufnahme von der Ideen und Praktiken der akademischen Musik mit Medien sowie Technologien (meist elektronischen) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führt, konzentriere ich mich auf die wesentlichen Gesichtspunkte dieser Diskussion und ergänze die Perspektive dieser Analyse um meinen eigenen Standpunkt. Gleichzeitig erweitere ich mit Hilfe meiner theoretischen und praktischen Erfahrung auf diesem Gebiet das perspektivische Feld um Fragen zur künstlerischen Identität, eine Diskussion zur Szene der Klang-

kunst sowie der informellen experimentellen Musik und einige Akzente zur Problematik institutioneller Strukturen.

»Terza prattica« bedeutet, wörtlich aus dem Lateinischen übersetzt, die »dritte Praxis«. Im musikalischen Kontext könnte der Begriff wie folgt erklärt werden: Im engeren Sinne bezieht er sich auf die Praxis der elektronischen Musik und alles, was damit zusammenhängt – den spezifischen Materialbestand, die Ausdrucksformen, die Kompositions- und Ausführungsarten sowie ihre Funktion in der Gesellschaft.³ Eine weiterfassende Begriffserklärung bietet die Definition der »terza prattica« des deutschstämmigen Komponisten und Musikwissenschaftlers Konrad Boehmer. Laut Janatjeva »führt Konrad Boehmer mit dem Terminus terza prattica ein völlig neues musikalisches Paradigma ein (wenn auch nur im Kontext der westlichen Musikkultur), dessen Voraussetzungen sich in Theorie, Ästhetik und auch Praxis bereits Anfang des letzten Jahrhunderts oder noch früher als Zukunftsvisionen von Musik gebildet haben.«⁴

Mit der Entwicklung der Technologien und ihrer immer leichteren Integration in das Komponieren von Musik werden die hochfliegende visionäre Sprache und die manifestartigen Intentionen musikalischer Werke durch konkrete kreative Ideen und stilistische Recherchen abgelöst und prägen die Identität von Komponisten und Künstlern. Futuristische Intonationen gehören mehr und mehr zur alltäglichen Wirklichkeit. Sie verändern die Erörterung von Theorie und Praxis der Kunst und entwickeln neue Trends. Die Suche nach Zusammenhängen zwischen historischer Perspektive und aktuellem Kontext ist eines der Hauptziele dieses Textes.

Die Ursprünge des Diskurses in Praxis und Theorie der litauischen elektronischen Musik

Nach dem Festival für elektronische Musik, Jauna Muzika, im Jahr 2005, konstatierte Veronika Janatjeva einen (hier positiv verstandenen) möglichen Mythos des Festivals: »Das Jahr 1961, als Jurij Gagarin in den Weltraum flog, war die Geburtsstunde der elektronischen Musik in Litauen. Die erste elektronische Komposition aus Sinustönen wurde mit Hilfe von Synthesizern von Vytautas Bičiūnas komponiert. Nur etwas mehr als zehn Personen bekamen dieses Werk zu hören, nur wenige erinnern sich daran. Technisch gesehen kann man also behaupten, dass die elektronische Musik in Litauen bereits seit etwa 40 Jahren existiert.«⁵ Der Titel dieses Werkes war »Kosmosas« (Der Weltraum). »Wie un schwer zu erraten ist, wurde diese Komposition vom ersten Flug eines Menschen in den Weltraum inspiriert. Sie ahmte das zehn Jahre zuvor entstandene deutsche Modell der elektronischen Musik nach: eine Tonband-Montage, deren Klänge von Sinustongeneratoren erzeugt worden waren.«⁶ Der Musikwissenschaftler und Toningenieur Vytautas Bičiūnas⁷ soll diese eigenen schöpferischen Versuche nicht besonders geschätzt haben und so blieb dieses Werk (ebenso wie eventuelle andere) nicht erhalten.

Interessant – und konsequent – ist die Beziehung zwischen dem Anfang der elektronischen Musik in Litauen und den utopischen Träumen von Modernisierung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lebhaft Visionen von technologischem Fortschritt, einer nie endenden industriellen Evolution oder der Eroberung des Weltalls waren zweifellos sehr präsent und wirkten sich auf das Werk der Komponisten aus, sowohl in der Zeit zwi-

schen den Kriegen als auch später, vor der Entstehung der elektronischen Musik: »Unter den seltenen Reflexionen von Stimmungen des industriellen Zeitalters in der Musik findet sich von Vytautas Bacevičius das ›Weltraumpoem‹ (Kosminė poema, 1928) für ein extrem großes Symphonieorchester (180 Musiker!), das ›Elektrische Poem‹ (1932) und das Ballett ›Im Wirbel des Tanzes‹ (Šokių sukuryje, 1932) sowie die ›Simfonija Nr. 2 – Alla guerra‹ (1940), die nicht mehr die Romantik des Krieges nach dem Vorbild der Bewegung ›Vier Winde‹⁸, sondern seine tragische Wirklichkeit wiedergibt, sowie das symphonische Poem ›Alarm‹ (1945) von Julius Gaidelis.«⁸

Die Kategorie des Weltraums war auch für Vytautas Bacevičius, den ersten litauischen Komponisten und Theoretiker der elektronischen Musik, wichtig. Er spielte eine besondere Rolle am Beginn des Diskurses über elektronische Musik. Bacevičius war überwältigt von der »überirdischen Schönheit«, der Unschuld und der sogar in wissenschaftlichen Begriffen ausdrückbaren Reinheit (»reine Frequenzen« kommen in der Natur nicht vor, sie sind von den Obertönen »gereinigt« [= befreit], die jedem natürlichen Timbre Charakter und Exklusivität verleihen), die die elektronische Musik eröffnete und so ein ästhetisches Versprechen abgab, als Hilfsmittel bei der Kontemplation über transzendente spirituelle Räume sowie bei der Widerspiegelung des Universums im inneren Kosmos zu dienen. Vytautas Bacevičius, der konsequent die Ideen der Avantgarde förderte und vom Konstruktivismus und Expressionismus beeinflusst war, trat in den 1950er und 1960er Jahren laut seiner Biographen in das »kosmische Zeitalter« ein (Werke wie »Kosminė simfonija, Grafika« für Symphonieorchester, »Kosminė poema« für Klavier, »Kosmoso spinduliai« – Strahlen des Weltalls – für Orgel), in dem die ihm wichtigen Ideen auch die Gedanken über die elektronische Musik durchdringen: »Nach Elementen echter kosmischer Musik muss man in seinem eigenen inneren Kosmos Ausschau halten. Auf diesem Wege kann man bis zum höchsten Abstraktum aufsteigen, wo die höchste Weisheit, Logik, Perfektion, Wahrheit, Schönheit, Tugend, Freiheit des Geistes, die höchste schöpferische Kraft mit ihren unbegrenzten Quellen und letztendlich der allmächtige Wille herrschen.«⁹

Mit diesem romantischen Manifest beschließt Bacevičius seinen analytischen Artikel »Konkrete Musik, elektronische Musik und Zukunftsmusik« (1963)¹¹, der als erste theoretische Reflexion über elektronische und elektroakustische Musik in der litauischen Musiktheorie gelten kann. Die außerordentliche Bedeutung dieses Textes beruht darauf, dass er die Differenz zwischen der elektronischen und der konkreten Musik zum genannten historischen Zeitpunkt benennt. Er fasst die damals aktuelle Diskussion zwischen den Vertretern der beiden Schulen zusammen, stellt die Frage nach der »Lebendigkeit« von Live-Aufführungen sowie dem elektronischen oder elektroakustischen Kompositionsprozess und bietet visionäre Prognosen für die Musik der Zukunft an. Die meisten dieser Erkenntnisse (abgesehen vielleicht von der klaren Trennung zwischen der elektronischen und der elektroakustischen Musik) bleiben auch im heutigen Kontext aktuell und in verschiedenen Aspekten interessant.

Nach der Theorie von Vytautas Bacevičius über die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen der konkreten und der elektronischen Musik basieren diese auf »spirituellen« Motiven. Seiner Meinung nach inte-

ressieren sich die Komponisten konkreter Musik ausschließlich für die physikalischen Eigenschaften des Tons, d. h. »... sie stellen dar und imitieren physikalische und natürliche Töne jeder Art.«¹² Bacevičius idealisiert dagegen die Fähigkeit und das Bestreben der elektronischen Musik, nur reine Töne zu benutzen, und formuliert die Einstellung dieser Schule, die diese den Schöpfern konkreter Musik entgegenhält, so: »Als Vertreter der absoluten Musik interessieren sich die Komponisten elektronischer Musik nicht für die akustischen Probleme der Töne, denn es geht ihnen um den geistigen Ausdruck, die Stimmungen, die Expression, die Erhabenheit usw. Die Vertreter der elektronischen Musik führen einen fortwährenden Krieg mit den Komponisten der konkreten Musik, welche sie geringer schätzen als sich selbst.«¹³ Vytautas Bacevičius hatte sich Anfang des Zweiten Weltkrieges dem Emigrationsstrom angeschlossen. Wahrscheinlich trug dieser Umstand dazu bei, dass die Ideen und das Schaffen des Komponisten in der litauischen Musikgeschichte keine tieferen Spuren hinterließen. Die unterschiedlichen Kontexte sowie Arbeitsbedingungen haben wohl auch dazu geführt, dass die Entwicklung des emigrierten Komponisten abweichend vom Musikgeschehen in Litauen verlief, die Kontakte spärlich blieben und Bacevičius letztendlich nur eine Randerscheinung in der sowjetischen Musikgeschichte blieb.

Musik und Technologien: Ideen und Instrumente

Neben den problematischen Fragen der ästhetischen Orientierung, die den technischen Fortschritt und die avantgardistischen Ideen betrafen (eine umfassendere Reflexion zu deren sozialpolitischer Problematik fehlt), war im sowjetischen Litauen der 1960er und 1970er Jahre (der Frühzeit technologiebasierter Musik) die Frage der Zugänglichkeit von Technologien, ihrer Qualität sowie ihrer Möglichkeiten nicht minder wichtig und aktuell. Interessant dabei ist die Beziehung zwischen den ersten Komponisten solcher Musik und den öffentlichen Rundfunk- und Fernsehsendern. Laut Veronika Janatjeva arbeitete der bereits erwähnte Vytautas Bičiūnas »... ab 1945 als Toningenieur beim Litauischen Rundfunk, 1956 als erster Toningenieur des Litauischen Rundfunk- und Fernsehsenders, ab 1961 im Vilniusser Plattenstudio »Melodija«. Eben das bot ihm die seltene Möglichkeit, mit den damals einzigen zugänglichen Mitteln für die Komposition elektronischer Musik zu experimentieren: mit Studioaufnahmegegeräten und Tongeneratoren zum Testen der Apparate. Ähnlich war es auch bei Jurgis Juozapaitis: Der Komponist arbeitete ab 1969 als Toningenieur des Litauischen Rundfunk- und Fernsehsenders.«¹⁴

Da der Blick der Musik- und Kulturwissenschaft sich meist auf die ernste Musik und die intellektuelle Kultur richtet, bleiben die Geschichte der interdisziplinären audiovisuellen Kunst und Kultur sowie die für das Studium der visuellen Anthropologie besonders interessanten Verbindungen zwischen den Medien und der Musik im Kontext der populären Kultur Randerscheinungen. Zugleich brachte das professionelle Interesse und die Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen und Praktiken in Verbindung mit Technik die Komponisten der ersten akademischen Musik zum kreativen Experimentieren. Einer der Vorkämpfer auf diesem Gebiet war Jurgis Juozapaitis: 1974 schrieb er die Kammersymphonie »Jūratė und Kastytis« – die erste litauische Konzertkomposition, bei deren Aufführung ein Tonband

eingesetzt wurde. 1979 komponierte er mittels Tonbandmontage das elektroakustische Werk »UFO« und 1985 entstand »Kolapsaras«, laut Janatjeva die erste mit einem Computer geschaffene und ausgeführte Komposition. Technische Herausforderungen lagen sowohl im Komponieren als auch in der Aufführung musikalischer Werke. Dieser Aspekt ist besonders wichtig für das gängige Paradigma der Bühnendarbietung, wo die räumliche und akustische Regie eine zusätzliche Dimension darstellen. In den 1970er Jahren entstanden die ersten umfangreicheren Werke, die Tonbandaufnahmen, elektrifizierte traditionelle Instrumente (Violoncello) oder Live-Elektronik einsetzten. Einer der Pioniere auf diesem Gebiet ist Mindaugas Urbaitis, der für seine Oboenkomposition »Invencijos« schon 1976 ein vorgefertigtes Tonband zur Hilfe nahm. Für die Komposition »Meilės daina ir išsiskyrimas« (Liebeslied und Trennung) für Sopran und Verzögerungssystem (1979) setzte er bei der Live-Wiedergabe auf der Bühne das interaktive Zusammenspiel von Stimme und Elektronik ein. Urbaitis' Interesse an den neuen, technischen Kompositionswerkzeugen spiegelt seine Identität als Komponist sowie seine stilistische Zugehörigkeit zu der sog. »Maschinisten«-Generation wieder auf die wir später noch zurückkommen werden.

Die Beziehung sowie die Problematik zwischen den technologischen und den kompositorischen Aspekten zeigen sich in den Werken aus den 1970er und 80er Jahren von Osvaldas Balakauskas, einem Komponisten der älteren Generation. Balakauskas interessierten die Möglichkeiten des elektrischen Violoncellos. Zu erwähnen ist hier seine Komposition »Ludus modorum« für elektrisches Violoncello und Kammerorchester. Ein großer Teil seiner Werke aus dieser Zeit wurden für Tonband und kleine Ensembles, sowie Solo geschrieben. Die Zuspieldänder enthielten meist musikalische Partien, die auf der Bühne gespielt, aufgezeichnet und dann auf die eine oder andere Weise im Timbre modifiziert wurden.¹⁵ Diese Technik bot zahlreiche Vorteile beim Komponieren. Nach Meinung des Musikwissenschaftlers Vytautas Landsbergis »bereichert die Technik der Tonaufnahme und der Tonwiedergabe, bei der das Band rückwärts oder in anderen Geschwindigkeiten abgespielt wird, den Klang mit neuen Farben, mit invertierten Soundeffekten, die man auf übliche Weise nicht herstellen kann, mit unerhört virtuoseren Möglichkeiten des Registers, die kein Instrument hergibt [...]. Die Textur wird reichhaltiger und dichter, nach Bedarf wird der Eindruck eines starken symphonischen Klanges oder einer komplizierten Orchesterpartitur erreicht. Zudem hat der Komponist durch den kammermusikalischen Charakter solcher Stücke Vorteile – Symphonien mit Tonband-Part sind leicht zu transportieren, man kann sie auch ohne großes Orchester, ohne spezielle Konzerträume einem weitaus größeren Kreis von Zuhörern zugänglich machen.«¹⁶ In jener Zeit waren aber gerade die technischen Aspekte am schwersten vorhersehbar und sorgten für Probleme bei der Umsetzung der entsprechenden Ideen. Mit den Worten des Komponisten: »Unsere elektronischen Audioapparate sind nicht auf dem erforderlichen Stand (manchmal sind sie einfach nicht vorhanden). Daher führen all die erwähnten Möglichkeiten nicht immer zum erwarteten Effekt, oft wird dieser gänzlich vereitelt.«¹⁷ Andererseits wirkte diese Situation in paradoxer Weise produktiv auf die sog. Generation der »Maschinisten«, die Mitte der 1980er Jahre ihre schöpferische Identität auf alternative und experimentelle Art manifestier-

ten. Mit einer entschlossenen Ausrichtung auf Inhalte, die der bisher herrschenden ästhetischen Orientierung ziemlich fremd waren, drangen sie in den Kontext der litauischen akademischen Musik vor.

Innovative Schöpfungsstrategien und Manifestationen der Identität

Wie das Epitheton der »Maschinisten« unschwer erraten lässt, manifestierte oder reflektierte das Werk der Komponisten dieser Generation auf die eine oder andere Weise – mit dem Pathos des Modernismus oder einer gewissen Ironie des Dadaismus – die Ideen des »Maschinismus«, des Technologiekults, der mathematischen Präzision und der reinen Logik in der Musik. Zu seinen Vertretern gehörten Šarūnas Nakas, Rytis Mažulis, Tomas Juzeliūnas, Nomedā Valančiūtė, Gintaras Sodeika und andere. Der »Maschinismus« (ein Begriff, dessen Herkunft wahrscheinlich eher den Kritikern als den Komponisten selbst zuzusprechen ist) diente den besagten Komponisten als ästhetisches Programm sowie als Paradigma der schöpferischen Identität. Der Maschinismus war nicht auf eine konkrete Ausdrucksform beschränkt. Die Form, in der sich diese Ideen verwirklichten, stand sozusagen an zweiter Stelle nach der eigentlichen Idee, d. h. sie konnte verschiedene Gestalten annehmen. Andererseits war es eben die Wirkung und Expressivität dieser Form, die die Schönheit, die mutige und herausfordernde Energie des Maschinismus an sich aufdeckte und eine Aura des kreativen Aufbruchs schuf sowie den Ambitionen dieser Komponistengruppe Ausdruck verlieh.

Allerdings sind sogar die Komponisten selbst, die unzweifelbar einen individuellen Stil und eigene Interessen hatten, unterschiedlicher Auffassung bezüglich der Klassifikation, die man ihnen zuwies. ihnen zuwies. Gintaras Sodeika spricht von einer »bestimmten Generation, die einen spezifischen kulturellen und ästhetischen Hintergrund schafft«¹⁸. Die Position von Šarūnas Nakas ist weniger eindeutig: »Ich bin vorsichtig mit dem Begriff der Generationen. Gemeinsamkeiten kennzeichnen nicht unbedingt alle, die zur gleichen Zeit geboren sind. Oft wird das Aushängeschild, die Definition oder das Zeichen einer Generation einfach geschaffen, um etwas leichter zu identifizieren«. Ungeachtet dieser reservierten Identifikation von Nakas mit den Maschinisten als Generation oder Stilbewegung, wird das Schaffen dieser Komponisten, ihre Strategien zur Identitätsentwicklung und ihr Verhältnis zur Tradition in den 1980er Jahren von bestimmten Merkmalen geprägt, die sie ganz klar aus dem allgemeinen Panorama der litauischen akademischen Musik hervorheben.

Werke, die den Komponisten zu dem bis heute gültigen Beinamen der Maschinisten-Generation verhalfen, sind »Merz-machine« für 33 elektronische und akustische Instrumente und »Vox-machine« (1985) für 25 elektronisch modifizierte Stimmen von Šarūnas Nakas sowie »Čiauškanti mašina« (Twittering Machine, 1986) für vier Tasteninstrumente von Rytis Mažulis. Veronika Janatjeva beschreibt die Kompositionen von Šarūnas Nakas wie folgt: »Kompositionen voller konzentrierter Energie (manchmal offener Aggression), zusammengefügt aus maximal autonomen Linien oder Schichten, pulsieren in mechanisch wiederholten Segmenten von dichter Textur und setzen dem Gehör mit dem elektroakustisch erzeugten scharfen urbanistischen Klang zu [...]«¹⁹

Ungeachtet der offensichtlichen stilistischen Unterschiede im Schaffen der »Maschinisten«-Generation besaßen die Komponisten zweifellos gewisse Gemeinsamkeiten in der Identität und in der Art, künstlerische Positionen oder ein bestimmtes Programm zu artikulieren. In manchen Fällen wird das Identitätsproblem besonders deutlich. An dieser Stelle sei die deutlich spätere Komposition von Rytis Mažulis »Klavier der reinen Vernunft« für zwei Konzertflügel und Tonband²⁰ (1992–1994) erwähnt, die sowohl auf Immanuel Kants »Kritik der reinen Vernunft« verweist als auch auf den Vertreter der neoromantischen Schule der litauischen Musik Algirdas Martinaitis und seine Komposition »Klavier des Lebenswassers« für zwei Konzertflügel und Tonband (1983)²¹. Die minimalistische Komposition von Rytis Mažulis spiegelt die für ihn charakteristische Kompositionsmethode in kanonischen Sequenzen wider, die mathematisch präzise organisierte Struktur des Werkes »vervielfacht« sozusagen das Motiv, das zum Ausgangspunkt der Komposition gewählt wurde und an die verflochtenen Melodiengirlanden von Algirdas Martinaitis erinnert. Doch hier verschlingen sie sich nicht wie bei Martinaitis in malerische, orientalische Klänge atmende, romantische Kompositionsstränge, sondern unterliegen einer durch eine strenge und mechanische Logik der Komposition organisierten Dynamik. Dieses Musikwerk stammt zwar aus den 1990er Jahren, spiegelt aber die Identitätssituation der »Maschinisten«-Generation recht gut wider – auf die eine oder andere Weise stellten ihre schöpferischen Manifestationen eine Antwort auf den herrschenden neoromantischen Stil dar. Im Fall von Rytis Mažulis waren es minimalistische, in kanonischen Sequenzen angeordnete Kompositionen, Šarūnas Nakas bediente sich kompositorischer Elemente aus dem Dadaismus, dem Futurismus, der Jazzmusik u. a. Auf der diskursiven Ebene arbeitete er, geschickt und chamäleongleich mit Legenden künstlerischer Identität.²² Mindaugas Urbaitis entwickelte innovative Kompositionsstrategien – anfangs mit technischer Hilfe, später konzentrierte er sich auf die (post-) minimalistische Musiktradition. Gintaras Sodeika schrieb immer häufiger Werke, die – der Performance, dem Happening oder der Aktion verwandt – die Grenzen der musikalischen Komposition überschritten. Dafür arbeitete er Ende der 1980er konsequent mit Vertretern der modernen Bildenden Kunst und Mitgliedern von Performancegruppen (z. B. der Gruppe Žalias lapas) zusammen.

Das Ende der 1980er Jahre war eine besonders stürmische Zeit voller schöpferischer Experimente. Auf den theatraлиzierten Konzerten – »Sessions des freien Klangs« (Laisvojo garso sesijos) – präsentierten Komponisten verschiedener Generationen von Fluxus inspirierte Werke, die vor gekünstelten oder absurden Dekorationen erklangen und sich von einem Geist nährten, der von jeglichen Kanons befreit war. In der Komposition von Vidmantas Bartulis »Mein Lieber Freund Beethoven« setzte er z. B. Radioempfänger, Aufnahmen von Beethovens Musik und Feuerwerkskörper ein. In der Mitte desselben Jahrzehnts wurden erstmals die Jugendkammermusiktage veranstaltet (die schließlich zum Festival »Druskomanija« wurden) – eine für künstlerische Experimente offene Plattform für junge Komponisten, die selbst eine eigene musikwissenschaftliche Zeitschrift unter dem Titel »Jauna Muzika« herausgab, die aktuelle musikalische Fragen erörterte. Die »Maschinisten« definierten ihre Identität nicht ausschließlich in tech-

nischen Begriffen und beschränkten sich auch nicht auf ein konkretes Arsenal an Ausdrucksmitteln. Sie suchten vielmehr nach schöpferischen Methoden, die über die vorherrschenden Tendenzen der litauischen akademischen Musik hinausgingen. So gehörten sie zu den aktivsten Verfechtern der Einrichtung eines Studios für elektronische Musik – eine Frage, die auch im 21. Jahrhundert für Litauen aktuell bleibt. Laut Vita Gruodytė »[...] hat die digitale Musik heute das Niveau der Laserchirurgie sowie aller anderen Lebensbereiche im digitalisierten Westen erreicht, daher ist die Rückständigkeit der litauischen Komponisten weniger auf einen Mangel an Technik zurückzuführen als vielmehr auf einen Mangel an technischem Denken. Unklar bleibt, was daran schuld ist – Misstrauen gegenüber Technologien, fehlender innovativer Geist oder fehlende Mittel. Oder sowohl als auch?«²³

Interdisziplinäre künstlerische Praktiken. Vielschichtige Kontexte

Nach dem Festival für elektronische Musik Jauna Muzika im Jahre 2005 bekannte Rytis Mažulis, ein Komponist der »Maschinisten«-Generation, das japanische Noise-Projekt »Merzbow« habe großen Eindruck auf ihn gemacht. In der Welt der experimentellen Musik ist »Merzbow« seit den 1970er Jahren eine der einflussreichsten Größen. Das Beispiel macht deutlich, dass wir es mit zwei Szenen zu tun haben: der akademischen und der experimentellen Musikszene.

Die meisten Klangkünstler oder zeitgenössischen experimentellen Musiker ohne akademische Ausbildung stehen unter dem Einfluss eines ausgesprochen breiten Kontextes musikalischer Praktiken. Viele sehen die ersten Ansätze der Klangkunst des 20. Jahrhunderts in den Experimenten der italienischen Futuristen. Nicht weniger wichtig für den heutigen Begriff der Klangkunst und der experimentellen Musik sind auch Komponisten wie etwa die Begründer der ersten Studios für elektronische Musik – Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, die Neuerer John Cage, Cornelius Cardew, Edgard Varèse, Iannis Xenakis und viele andere. Seit den 1960er Jahren begannen sich an den Schnittpunkten von akustischer und visueller Kunst die verschiedensten konzeptuellen, situativen, objektbezogenen oder räumlichen Kunstpraktiken auszubreiten, die ihren Vorreitern Max Neuhaus, Christina Kubisch, Alvin Lucier u. a. den Namen »Klangkunst« zu verdanken haben. Jedoch ist die heutige Generation der Klangkünstler, besonders der Komponisten experimenteller Musik, noch stärker durch die Vielfalt subkultureller Musikströmungen geprägt, die dem Gebiet des Underground entstammen und denen Phänomene wie die Rockmusik, Industrial-Musik, psychedelische Kultur, Krautrock, Punkrock u. v. a. zugehören. Andererseits gehörte die lokale, mit Klangkunst assoziierte Bewegung von ihrem Anfang bis Mitte der 1990er Jahre zu einer Art Anti-Establishment; vom Standpunkt der »ernsten Kultur« aus betrachtet, war sie eher eine Randerscheinung. Im sowjetischen Litauen wird man auf der Landkarte der künstlerischen Praktiken kaum Anfänge der Klangkunst entdecken können, die dem internationalen Kontext entsprechen. Einige parallele Ausdrucksformen, die man indirekt mit den Praktiken der experimentellen Musik oder der Klangkunst in Verbindung bringen kann, sollten aber nicht unerwähnt bleiben. Interessant im diskursiven Sinne ist in diesem Zusammenhang ein Brief von Jurgis Mačiūnas, einem der bedeutendsten litauischen

Künstler in der Emigration (international als George Maciunas bekannt), an den Musikwissenschaftler Vytautas Landsbergis (später die einflussreichste politische Figur der litauischen Unabhängigkeitsbewegung »Sajūdis« sowie erstes Staatsoberhaupt nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit) aus dem Jahre 1963. In diesem Brief schreibt Mačiūnas von der Avantgardemusik und von der Fluxus-Kunst, erwähnt die Partitüren von John Cage und fragt nach Konzertmöglichkeiten in Litauen. Das Interessante an diesem Brief ist die Betonung der linksgerichteten, prosozialistischen Natur der Fluxus-Ideen sowie die Unterstreichung der politischen Nähe der Bewegung zum sozialistischen System, jedenfalls so, wie sich dies Mačiūnas aus der Ferne vorstellte.²⁴

Ein Besuch der Fluxus-Vertreter in Litauen fand nicht statt, die Kontakte, die einen Informationsaustausch über die Entwicklung der avantgardistischen Kunst und Musik auf der anderen Seite des Atlantik ermöglicht hätten, waren rein persönlicher Natur und blieben ohne nennenswerten Einfluss auf die künstlerischen Prozesse in Litauen. Von den späteren Erscheinungen der informellen Kultur ist die besondere Aura, die das GTČ, Free-Jazz-Trio mit Ganelin, Tarasov und Chekasin (auch Ganelin-Trio) und seine Konzerttätigkeit umgab, zu erwähnen. Die Improvisationsform und der Stil des Trios waren in der ganzen Sowjetunion einzigartig. Ihre Konzerte und Performances, die im berühmten Restaurant Neringa oder in Künstlerateliers stattfanden, zogen zahlreiche Künstler und Intellektuelle an und bildeten eine Art Insel spontaner und lebendiger Underground-Kultur, deren Energie auch auf die Künstlerateliers überging, wo Kontakte zwischen litauischen Künstlern und Konzeptualisten aus Moskau geknüpft sowie Aktualien des internationalen Kunstlebens besprochen wurden (soweit diese damals zugänglich waren).

In der Arbeit des GTČ-Trios Ende der 1970er Jahre kann man erste Ansätze der Performance-Kunst erkennen. So verband das Konzert »Naminis muzikavimas devyniuose kambariuose« (Hausmusik in neun Zimmern), das 1979 in der Philharmonie in Vilnius stattfand, Elemente der musikalischen Improvisation mit Performance- und Happening-Elementen, Theater und Bildender Kunst.²⁵ Später, Ende der 1980er Jahre, entstanden aus diesen grenzüberschreitenden Praktiken auch die ersten Installationen Vladimir Tarasovs, die man wohl als den Anfang der Klangkunst in Litauen betrachten kann.

In einem etwas anderen Umfeld, das man in der Tat als Gegenkultur bezeichnen kann, entstand eine einzigartige Formation des Avantrocks – die Gruppe Ir Visa Tai Kas Yra Gražu Yra Gražu (Und all das, was schön ist, ist schön; der Name wird oft als I. V. T. K. Y. G. Y. G. abgekürzt), die die Bohème von Vilnius um sich sammelte. Eine zentrale Figur der Gruppe, Artūras Barysas, war auch als Regisseur von Experimentalfilmen sowie als Musiksammler bekannt, der auf mysteriöse Weise eine zur Sowjetzeit praktisch unvorstellbare Musiksammlung zusammentrug. Später wurde Barysas zum Prototyp für die Figur des Zauberers in der Romanserie von Robertas Kundrotas und Algimantas Lyva. 1990 gründeten Robertas Kundrotas und Linas Vyliaudas »Tango« – die erste Zeitschrift zu Gegenwart und Geschichte experimenteller, elektronischer und improvisierter Musik. Die Zeitschrift kam zwar nicht besonders regelmäßig heraus, aber bis 2002

erschieden neun Ausgaben mit analytischen, Artikeln über die akademische Avantgarde, experimentelle Musik, Avantgarde-Rock, Freejazz, Minimalismus sowie andere Themen.²⁶

Die meisten künstlerischen Praktiken elektronischer Musik der letzten zwanzig Jahre, die sich mit dem internationalen Kontext identifizierten, stammen aus der informellen Kultur. Viele der aus dieser Sphäre stammenden Künstler erlangten mit der Zeit lokale und internationale Anerkennung für die Etablierung interdisziplinärer Praktiken, die die Ausdrucksformen von Klangkunst, zeitgenössischer Musik sowie Bildender Kunst miteinander vereinen. Zumindest einige Namen sollten hier genannt werden, deren Arbeit viel zur Bildung einer nicht-akademischen lokalen Szene der experimentellen Musik sowie der Klangkunst beigetragen hat.

Das musikalische Projekt »naj« von Rolandas Cikanavičius, Algimantas Milius und Darius Čiuta aus Kaunas beeindruckte Anfang der 1990er Jahre mit seiner radikalen Ästhetik, die zwischen Industrial Musik und Noise balancierte. Eine ähnliche Ästhetik weisen auch die radikalen Klangexperimente des Gitarristen Juozas Milašius auf. Als jedoch ab Mitte der 1990er Jahre digitale Technik erstmals massenhaft zugänglich wurde, machte sich Darius Čiuta, Mitglied der Gruppe naj, auf die Suche nach einem eigenen ästhetischen Ausdruck und untersuchte verschiedene Möglichkeiten des konzeptuellen Zugriffs auf Klang: Angefangen bei Collagen aus Klangfetzen oder musikalischen Zitaten, über das für die damalige Zeit besonders radikale Interesse an leisen, kaum hörbaren, zeitlich langgezogenen Klangstrukturen und deren plastischem Timbre sowie Räumlichkeit bis hin zu verschiedenen interdisziplinären Projekten. In seiner Eigenschaft als professioneller Architekt sieht Darius Čiuta den Klang oft im Kontext einer bestimmten Situation, eines Ereignisses oder einer räumlichen Dimension und artikuliert hiermit sowohl seine plastischen als auch seine semantischen Eigenschaften. In dem Kooperations-Projekt »Baltic Flour Mills«²⁷ z. B. befassen sich Darius Čiuta und Artūras Raila in Gateshead, einem Stadtviertel von Newcastle, mit dem Umfeld eines Gebäudes aus der Nachkriegszeit, dem nun unmittelbar die Rekonstruktion und Umwandlung zu einem neuen Zentrum für zeitgenössische Kunst bevorsteht. Darius Čiuta zieht dazu »field recordings« heran und hält die industrielle Klangwelt des Geisterhauses fest.

Als Beispiel einer konstanten und erfolgreichen Arbeit aus der informellen Szene sollte Gintas Kraptavičius, bekannt unter dem Pseudonym Gintas K, nicht unerwähnt bleiben.²⁸ In letzter Zeit erwarb dieser auf der internationalen Bühne experimenteller Musik und Klangkunst große Anerkennung. Seine musikalische Tätigkeit begann bereits Ende der 1980er Jahre mit der Gruppe Modus, einer der ersten Bands der Industrial-Musik in Litauen. Mitte der 1990er Jahre wandte Kraptavičius sich konzeptuellen Kunstaktionen nach Art des Fluxus zu. Zu den wahrscheinlich interessantesten Arbeiten dieser Zeit zählt die Performance »Einladung zum Tee«, bei der mit Hilfe von Kontaktmikrofonen das Geräusch des aufkochenden Wassers in einem Kessel verstärkt wird – von den leisesten Geräuschen am Anfang dieser generativen Komposition bis zum vielschichtigen Lärm am Ende des Wasserkochens. Zum Abschluss der Performance wird den Zuschauern Tee gereicht, der mit diesem Wasser zubereitet wurde. Einige Jahre später

schloss sich Gintas Kraptavičius, damals schon als Gintas K, der internationalen Netz der Klangkunstszene an, indem er an zahlreichen Festivals, kreativen Labors, Projekten und künstlerischen Gemeinschaftsprojekten teilnahm. 2007 erhielten seine Arbeiten auf dem Festival für digitale Kunst Transmediale in Berlin eine Sonderauszeichnung.²⁹

Als Künstler, die sich in einer Art »Zwischensituation« befinden, seien Antanas Jasenka und der Komponist und Bildende Künstler Arturas Bumšteinas genannt. Beide orientierten sich trotz ihrer traditionellen akademischen Ausbildung in ihrem künstlerischen Schaffen immer an der experimentellen Musik, interdisziplinärer Kunst sowie verschiedenen anderen relativ unkonventionellen künstlerischen Praktiken. Jasenka entwickelte ab Mitte der 1990er Jahre eine eigene Ästhetik elektroakustischer Kompositionen, indem er geschnittene Tonbänder, einzelne Tonbruchstücke und Toncollagen manipulierte. Mit Hilfe der digitalen Technik arbeitete Jasenka gezielt an der Entwicklung eines Stils, der auf Collagen aus digital erzeugten Tönen, intensiver Dynamik sowie einer dichten klanglichen Palette basiert und sich durch konstruktivistische, technische oder neofuturistische Metaphern der Beziehung zwischen Mensch und Maschine definiert. Deutlich hörbar wird dieser Stil in seinen Arbeiten »Deusexmachina« (2001), »Elektronischer Rundgesang« (2003), »Sonic Machine« (2005), »Boarding Pass« (2005), »point.exe« (2006) u. a.

Radikale kollektive Improvisationen, die unter dem Einsatz digitaler Technik durchgeführt werden, gehörten zu den frühen Formen der künstlerischen Praxis von Arturas Bumšteinas. Projekte wie »No Video – No Noise«, »Audio Shrift«, »massON«, »Chaos?«, »Life After the Earthquake«, »Experimental Sound Mixer« und »mixthemixthemix« brachten Vertreter der informellen Musikszene zusammen und setzten die Ideen des Kollektiv-Mixes um, deren Endergebnis formal nahezu unkontrollierbare Soundwelten waren. Die konzeptuellen, in Klang und Bild ausgedrückten Ideen Bumšteinas' entfalteten sich zunächst im künstlerischen Duett mit Laura Garbštienė »G-Lab«, später verwirklichte der Künstler seine Projekte solo. Die Bandbreite seines ästhetischen Ausdrucks der letzten Jahre ist beträchtlich und reicht von für Galerieräume bestimmten Objekten bis zu performativen Situationen und Dokumentarsendungen, von Kammermusikwerken für akustische Instrumente bis zu Konzerten mit dem vom Künstler selbst initiierten Laptop-Quartett »Twentytwentyone«.

Herausgehoben wurden die besagten Künstler hier nicht nur aufgrund der Bedeutung ihres Schaffens im Bereich der Klangkunst und der experimentellen Musik, sondern auch wegen ihrer künstlerischen Identität, der Spezifik ihrer kreativen Modelle sowie der Strategien, die in keinen steifen Rahmen der Klassifizierung passen. Dazu zählt auch eine Reihe anderer Künstler mit ihren Projekten und Initiativen, deren ausführlichere Betrachtung eine gesonderte Abhandlung verlangen würde.

Einige institutionelle Aspekte

Das Schicksal, die Entwicklungsbedingungen sowie die Vitalität eines günstigen Umfeldes hängen für die technisch orientierte Musik wie für alle anderen Kulturerscheinungen zum großen Teil auch vom institutionellen Rahmen, von Bildungsprozessen bei der Verbreitung ihrer Ideen und

Praktiken sowie vom Kulturmanagement und der Kulturpolitik ab. Im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts kann man in dieser Hinsicht zweifellos positive Veränderungen erkennen sowie aktivere Entwicklungsmöglichkeiten für die elektronische Musik feststellen. Andererseits, auch wenn die elektronische Musik inzwischen eine Art Folklorestatus erreicht und das Interesse an ihr mit dem breiten Spektrum an kreativen Praktiken alle nur möglichen Formen angenommen hat, befindet sich die institutionelle Artikulation dieser Prozesse erst im Anfangsstadium.

In den zwanzig Jahren der Unabhängigkeit Litauens fand sich lediglich eine institutionelle Initiative, die sich konsequent auf dem Gebiet der visuellen Kunst, der Medienkunst sowie der Medienkultur betätigte und Kunstprojekte verschiedener Art initiierte. Es handelt sich um das von den Künstlern Nomedas und Gediminas Urbonas gegründete institutionelle Gebilde Jutempus. Bereits Mitte der 1990er Jahre hatten Nomedas und Gediminas Urbonas unter dem Namen Jutempus einige Projekte durchgeführt, die in der Szene der litauischen zeitgenössischen Kunst auf große Resonanz stießen – darunter das internationale Gemeinschaftsprojekt mit der britischen Künstlergruppe Ground Control sowie die Fernsehsendung »tvvv. plotas«. Später artikulierten und verwirklichten sie aktiv und in einem größeren Umfang Themen der Kunst und Technologie sowie elektronischer Musik in Projekten wie »Ruta Remake« und »Re-Approaching New Media« (RAM), wobei das letztgenannte als Netzwerk und als Zyklus der 2004 veranstalteten Kunstlabore für die Kunstinitiativen der neuen Medien in den Ostseeländern fungierte. Andere Praktiken aus dem Kontext der Medienkunst und Medienkultur traten und treten immer noch ziemlich vereinzelt und nicht institutionell auf. Sie suchen die Nähe anderer Kunst- und Ausdrucksformen, gründen sich auf persönliche Initiative und sind meist in Form von bestimmten Veranstaltungen, Festivals und Kunstlabors anzutreffen. Allerdings sind diese temporären, regelmäßigen oder im Rahmen eigener Programme organisierten Formen auch für den institutionellen Kontext charakteristisch.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik werden diese zum Spektrum der »ernsten« oder intellektuellen Kultur gehörenden Formen der medialen Kunst zweifellos am bedeutendsten vom Festival Jauna Muzika repräsentiert. Seit 2002 orientiert sich dieses Festival ausschließlich auf die sowohl akademische als auch nichtakademische elektronische und elektroakustische Musik, die Klangkunst sowie die Verbindungen von Musik und Technologie. Das alljährlich stattfindende Festival zieht internationale Stars der Klangkunst und der zeitgenössischen Musik, litauische Künstler sowie eine breite Hörerschaft an. Persönlichkeiten wie Merzbow, Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, Frank Bretschneider, Thomas Köner, CM von Hausswolff, Farmers Manual, eRikm, Richard Chartier, Pita und viele andere zeugen von der herausragenden Stellung des Festivals Jauna Muzika sowohl in Litauen als auch in ganz Osteuropa.

Die Bandbreite der Festivals und Projekte zur Medienkunst des letzten Jahrzehnts, die sich viel mit elektronischer Musik beschäftigen, ist groß. Zu erwähnen wären folgende Festivals der Medienkunst: Enter und Virus (Šiauliai); Centras (Kaunas), das bis 2006 stattfand und nun wieder neu startet; Garso zona (Klangzone) (Kaunas und Vilnius), die eher akademisch

orientierten Festivals Iš Arti (Aus der Nähe) (Kaunas), Permainų muzika (Musik des Wandels) (Klaipėda) und das Festival der jungen Komponisten Druskininkai (Druskomanija). Interessant und dynamisch sind interdisziplinäre Initiativen wie das Festival der audiovisuellen Poesie Tarp (Zwischen) sowie die mit den Formen der modernen Oper experimentierende Naujosios operos akcija (Aktion Neue Oper), die sich inzwischen zu fest etablierten Projekten entwickeln.

Andererseits tun sich in dieser breiten Streuung der Phänomene immer noch Lücken auf. Die institutionelle Infrastruktur erweist sich für die zeitgenössischen künstlerischen Praktiken in der Klangkunst und der elektronischen Musik nach wie vor als nicht besonders günstig, da sie kein konstant wirkendes Gravitationsfeld schafft, das unter den lokalen Bedingungen eine professionelle Entwicklung auf diesem Gebiet ermöglichen würde. Es fehlt an Residenzprogrammen, wie sie für Bildende Kunst und zeitgenössische Musik üblich sind, an Studiengängen für elektronische, elektroakustische Musik sowie für Radio- und professionelle Klangkunst (wobei schon der Begriff »professioneller Klangkünstler« für Litauen bisher ziemlich unrealistisch klingt). Es gibt keine weit genug entwickelte Kulturwirtschaft oder andere sich auf audiovisuelle Medien stützende Industriezweige, deren Hilfe die Umsetzung professioneller Fachkenntnisse ohne allzu große ästhetische Kompromisse auf diesem Gebiet erlauben würde. Auch mangelt es am Zusammenwirken der exakten Wissenschaften mit dem kreativen Sektor, die die Voraussetzungen für eine effektive Entwicklung der auf der Beziehung zwischen Musik und Technik basierenden künstlerischen Praxis sowie für Forschungsarbeiten schaffen könnte. Letztendlich entsteht im lokalen musikwissenschaftlichen Diskurs nur sehr langsam ein Vokabular des interdisziplinären kunstwissenschaftlichen Diskurses, das solcher Musik entsprechen würde, sowie die damit einhergehenden Interpretationsperspektiven.

Auch die Bildungsinfrastruktur auf diesem Gebiet begann sich erst im letzten Jahrzehnt zu verbessern und wird erst nach und nach in konsequente, mehr programmorientierte Aktivitäten des akademischen Kontextes eingebunden. An der geisteswissenschaftlichen Fakultät in Kaunas wurde eine Abteilung für Audio- und Videokunsttechnik eingerichtet, an der Universität in Šiauliai werden audiovisuelle Studien, an der Abteilung für Foto- und Medienkunst der Kunstakademie in Vilnius Studien der audiovisuellen Kunst angeboten sowie Kurse für Klangkunst organisiert. An Medienkunst orientierte Programme gibt es an der Vytautas-Magnus-Universität in Kaunas, und an der Technischen Universität Gediminas in Vilnius existieren bereits Studienmöglichkeiten für Technik und Kunst (auch Musik) verschiedenster Arten und Niveaus. An der litauischen Theater- und Musikakademie konzentriert man sich sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene immer öfter auf Themen der zeitgenössischen Musik und der Klangkunst. Ansätze einer konsequenten und gezielten Aktivität, die eine aktivere Gestaltung des Beziehungsdiskurses zwischen Musik und Medien im Umfeld der jüngsten Generation von Komponisten und Interpreten erlauben würden, sind jedoch nur schwer erkennbar. Daher erweisen sich die interdisziplinären Ausbildungsinitiativen von Komponisten der jüngsten Generation als besonders lebendig und erfolgreich – so z. B. das 2009

durchgeführte Projekt »Procesas«, ein umfangreiches Netzwerk von musikalischen Kreativlabors, das viele junge interdisziplinäre Künstler und Studenten sowie ein Team aus professionellen, international anerkannten und Kreativlabors leitenden zeitgenössischen Musikern zu einem sechsteiligen Zyklus lud, der Musikaufnahmen, akustische Musik, moderne Formen der Oper, Musikvisualisierung, elektronische Musik und die Diskurse über Musik des 21. Jahrhunderts umfasste.

Kurz zusammengefasst, lässt die lange Geschichte der elektronischen, elektroakustischen sowie anderer technischer Musik in Litauen eine potentiell reiche, bisher jedoch wenig Landkarte der musikalischen Ideen erkennen. Ihre Umrisse erstrecken sich auf Gebiete, die die kulturelle Identität, audiovisuelle Studien und eine Vielzahl an Möglichkeitsräumen musikalischer Konzepte sowie deren Interpretationen umfassen. Dieses historische Erbe spricht wiederum auch über die heutige Situation. Unsere Zeit, von vielen als das goldene Zeitalter der elektronischen Musik bezeichnet, eröffnet schier unerschöpfliche und naheliegende künstlerische Perspektiven. War die Beschäftigung mit dieser Kunst in der Vergangenheit gekennzeichnet durch ein traumatisches Gefühl des Mangels, kontextuelle Leere, Angst vor Neuerungen und ein Gefühl der Starre aufgrund ihrer eng gefassten Definition, so zeigt sie heute ein Spektrum an Perspektiven in nie gekannter Breite und einen noch nie dagewesenen Reichtum an schöpferischen Visionen.

Übersetzung: *Daiva Pilinkienė*

- 1 Der Autor dankt Veronika Janatjeva, deren Text »Terza Prattica« eine unerlässliche Quelle beim Verfassen dieses Aufsatzes darstellte.
- 2 Veronika Janatjeva, »Terza Prattica, ihre Erscheinungsformen und Imitationen in der litauischen Musik. Einige historische, technologische, kompositorische und ästhetische Aspekte«, Magisterarbeit (Litauische Musik- und Theaterakademie), Vilnius 2006.
- 3 ebd. S. 3.
- 4 ebd.
- 5 »Embryo, Fötus oder Kind?«, Muzikos braai, Mai–Juni 2005, S. 33. Ein Gespräch der Musikwissenschaftlerin Asta Pakarklytė über das Festival der elektronischen Musik Jauna Muzika.
- 6 Janatjeva, a.a.O., S. 33.
- 7 Vytautas Bičiūnas fasste folgende Bücher: »Muzikinės akustikos pagrindai« (Grundlagen der musikalischen Akustik) (Vilniaus mokslo, 1988) sowie »Muzikos įrašai« (Musikaufnahmen) (Šviesa, Kaunas, 1988)
- 8 »Keturi vėjai« (Vier Winde) war eine futuristische Literaturbewegung im Litauen der Zwischenkriegszeit.
- 9 Janatjeva, a.a.O.
- 10 Vytautas Bacevičius. »Konkretinė, elektroninė ir ateities muzika« (Konkrete, elektronische und Zukunftsmusik) / »Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra« (Partitur des Lebens). Verfasserin Ona Narbutienė. Petro ofsetas, Vilnius, 2005, S. 281.
- 11 Vytautas Bacevičius, a.a.O. Der Originalartikel erschien 1963 in der Zeitschrift der Exillitauer »Draugas«.
- 12 Vytautas Bacevičius, a.a.O., S. 279.
- 13 ebd.
- 14 Janatjeva, a.a.O., S. 35.
- 15 Nach diesem Prinzip entstanden die Kompositionen »Orgija. Katarsis« (1979), »Heterofonija« (1979), »Muster« (Raštai, 1981), »Muzikos« (Version von 1982), »Ludus modorum« (Version von 1982), »Do Nata« (1982), »Melodie« (Gaida, 1983).
- 16 Vytautas Landsbergis, »Raštai« und »Muzikos«, von O. Balakauskas in der Zeitschrift Literatūra ir menas, 26.06.1982 (zitiert nach Janatjeva, a.a.O., S. 37).
- 17 Iminas Kučinskas, »Das Violoncello heute«, Muzika 9–10, Vilnius: Muzika, 1992, S. 28 (Zitate aus Janatjeva, a.a.O., S. 37).
- 18 http://www.culture.lt/imenas/?leid_id=2985&kas=straipsnis&rst_id=3998, (zuletzt eingesehen 8/2012).
- 19 Janatjeva, a.a.O., S. 41.
- 20 Engl. Clavier For Pure Reason.
- 21 Engl. Clavier of the Live-Giving Water.
- 22 Mehr dazu: Rūta Goštautienė »Autorystės strategijos ir naujas muzikos mainų režimas / Pažymėtos teritorijos« (Politik der Urhebererschaft und das neue Regime des Musikaustausches/ Markierte Gebiete), Tyto alba, Vilnius 2005, S. 168–191.
- 23 Vita Gruodytė, Vilnius, 2005, S. 157.
- 24 Jurgio Mačiūno laiškas Vytautui Landsbergiui / Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982 (Brief von Jurgis Mačiūnas an Vytautas Landsbergis / Der stille Modernismus in Litauen 1962–1982), zusammengestellt von Elona Lubytė, Tyto Alba, Vilnius 1997, S. 89–90.
- 25 Mehr über das GĖČ-Trio: Saulius Žukas und Vladimir Tarasov im Interview »Kūrėme savo kalbą / Vladimiras Tarasovas: tarp garso ir vaizdo« (Wir schufen eine eigene Sprache / Vladimir Tarasov: Zwischen Laut und Bild), Tautvydas Bajarkevičius. Baltos lankos, Vilnius 2008, S. 10–27. Den Einfluss des GĖČ-Trios auf die Welt der Bildenden Kunst deckt das Gespräch zwischen Elona Lubytė und Vladimir Tarasov auf: »Vladimiras Tarasovas. Džiazo muzikantas. Pokalbis Valentino Antanavičiaus dirbtuvėje, Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982« (Vladimir Tarasov. Ein Jazzmusiker. Ein Gespräch im Atelier von Valentinas Antanavičius, Der stille Modernismus in Litauen 1962–1982), Elona Lubytė, Tyto Alba, Vilnius, 1997, S. 89–90.
- 26 Der Großteil der veröffentlichten Texte ist im Internet unter <http://www.testsound.lt/tango/Tango/Tango.html> zu finden (zuletzt eingesehen 8/2012).
- 27 Das Projekt »Baltic Flour Mills« von Artūras Raila und Darius Čiuta ist Teil des komplexen Projekts »Ground Control«, an dem die Kunstgalerie Jutempus (Vilnius), das Litauische Zentrum für Zeitgenössische Kunst sowie Galerien in London und Newcastle teilnehmen.
- 28 <http://gintask.dar.lt/> (zuletzt eingesehen 8/2012).
- 29 2011 wurde Gintas Kraptavičius Mitglied des litauischen Komponistenverbandes.

Contemporary Music, Sound Art and Media in Lithuania: From a Historical Perspective to the Present

Tautvydas Bajarkevicius

► Terza Prattica¹

By delving into the relationship between music and media, experimental music and sound art, we find ourselves in a broad field of phenomena and contexts, which characterise these themes and genres. In the Eastern European context it is quite common to distinguish between the academic understanding of experimental music and practices which have nothing in common with formal, conventional musical literacy, and which are based on entirely different premises. However, a large number of those creating electronic and electroacoustic music are, along with sound artists, quite knowledgeable in at least a few of the different global contexts which influence their contemporary work, and which co-exist without necessarily being directly related to one another. On a local scale, the connections between and among these historical musical contexts are frayed and tenuous, and the differing aesthetic and institutional identities have created gulfs between them. Sometimes, contextual connections appear only in hindsight, i. e. by examining the history of music or, to phrase it more colourfully, by conducting an archaeological excavation of its ideas and practices. This is one of the primary strategies of this paper.

Musicologist Veronika Janatjeva's study entitled "Terza Prattica, Its Manifestations and Imitations in Lithuanian Music"² provides the most comprehensive overview of the history of music, covering academic electronic music, electroacoustic and music with other non-traditional musical instruments, along with music created and performed using technology from the 20th and 21st centuries. This paper is the result of the indirect cooperation of two authors. Using the study by Veronika Janatjeva mentioned above, which provides us with a historical map of the ideas and practices of academic music using media and technology (most often electronic technology), I have decided to concentrate on what I believe are the primary aspects in terms of this discourse, and supplement the analysis with my own point of view. At the same time, I would like to broaden its scope by applying my own theoretical and practical experience by posing questions concerning artistic identity, and by discussing the phenomena of the sound art and informal experimental music scene, along with some issues of an institutional nature.

When translated literally from Latin, “terza prattica” means “the third practice”. In music it describes the practice of electronic music and everything that is connected with it, including the specific character of sounds and their qualities, forms of expression, methods of composing and performing, and its function in society.³ The broader meaning of the term could be described using the concept of terza prattica developed by German-born composer and musicologist Konrad Boehmer. According to Janatjeva, “Konrad Boehmer’s describes a totally new musical paradigm (though it was only discussed in the context of Western music culture) with the term terza prattica, the theoretical, aesthetic and finally practical premises of which formed already at the beginning of the last century or even earlier, like the Utopian visions of the future of music.”⁴ With innovations in technology and their ever-easier integration in the creation of music, specific creative ideas and research into matters of style are replacing the lofty, visionary-like language and manifesto-like intentions of musical works, and are shaping the identities of composers and artists. Futuristic intonations are becoming an everyday reality, changing the discourse of art theory and practice, as well as identifying real trends. The search for links between the historical perspective and current context is one of the main goals of this paper.

The Origins of Discourse in Lithuanian Electronic Music Practice and Theory

After the Jauna Muzika (Young Music) electronic music festival in 2005, Janatjeva stated the following: “In 1961 when Yuri Gagarin ascended to the cosmos, electronic music was born in Lithuania. The first composer who wrote an electronic [music] composition of sinus tones created using a synthesizer was Vytautas Bičiūnas. Less than 20 heard this work, and only a few remember it. Thus formally we can state that electronic music has existed for about 40 years already in Lithuania.”⁵ This work was called “Kosmosas” (Cosmos). “It is not difficult to guess that it was inspired by the first flight to cosmic space. The composition repeats the decade-old German electronic music model: it was a montage of tape recorder tapes, and the source for the sound was sinusoidal tone generators.”⁶ It is said that Bičiūnas, who is a musicologist and sound director⁷, did not hold these creative attempts in particularly high regard, thus they did not survive (along with other works, if there were any).

What is both interesting and consistent is that the beginning of electronic music in Lithuania is linked with the Utopian dreams of the modernization of the first half of the 20th century, including sweeping visions of technological progress, eternal industrial evolution and the conquest of the cosmos, which were without a doubt viable, and which influenced the work of Lithuanian composers during the interwar years, as well as during later periods when electronic music had yet to appear. “Among the rare musical reflections of the moods of the industrial century were Vytautas Bacevičius’ ‘Kosminė poema’ (Cosmic Poem, 1928) for an enormous symphony orchestra (for 180 musicians!), ‘Elektrinė poema’ (Electric Poem, 1932), and the ballet ‘Šokių sukuryje’ (In the Throes of Dance, 1932), along with his Simfonija Nr. 2 ‘Alla guerra’ (Symphony Nr. 2 ‘Alla guerra’) – which depicted the tragic reality of war; a departure from the Romantic ideals of war propagated by

the ‘The Four Winds’⁸ movement – plus Julius Gaidelis’ symphonic poem ‘Aliarmas’ (Alarm, 1945).⁹

The category of the cosmos was also important for Vytautas Bacevičius, the first Lithuanian composer we could consider to be an electronic music theorist. He was particularly important in marking the historical beginning of the articulation of ideas about a discourse concerning electronic music. Bacevičius was impressed by the field of electronic music, which revealed “unearthly beauty”, innocence, even a purity that was described in scientific terms (the “pure frequencies” are those that don’t exist in nature: they are “purified” of overtones, giving character and individuality to each natural timbre). An aesthetic promise was made, to contemplate the transcendental spaces of spirituality, and to reflect the universe in the prefiguration of the inner cosmos, using music. Vytautas Bacevičius, who had faithfully promoted avant-garde ideas, became influenced by Constructivism and Expressionism, and in the 1950s and 1960s began to advance closer to what was called in biographies his “cosmic period” (one could mention works such as “Cosmic Symphony”, “Graphics” for a symphony orchestra, “Cosmic Poem” for piano, and “Cosmic Rays” for the organ), during which the ideas that had been important to him intertwined with his meditations on electronic music: “True cosmic music elements must be sought in one’s own inner universe. By going this way, one can rise to the highest Abstract, where the loftiest Wisdom, Logic, Perfection, Truth, Beauty, Virtue, Freedom of Spirit and the highest Creative Force with its endless sources and, finally, omnipotent Will reign.”¹⁰

Bacevičius finished his 1963 analytical article “Concrete Music, Electronic Music and Music of the Future”¹¹ with this Romantic manifesto, which we can consider the first theoretical articulation of electronic and electroacoustic music in Lithuanian music. This text is especially valuable as it summarizes the discussion that was occurring at the time between individuals from both schools, raising the question of live performance on stage and the “liveliness” of the process of electronic or electroacoustic composition, as well as providing certain visionary predictions for the future of music. Most of these insights (except, perhaps, for a too clearly-defined differentiation between pure electronic music and electroacoustic music) are relevant and interesting in various aspects in today’s context.

The primary difference between the preconditions for concrete music and electronic music in Bacevičius’ assessments were based on motifs of “spirituality”. In his opinion, the creators of concrete music were only interested in the physical characteristics of sounds, i.e. “they portray and imitate any and all sounds of a physical and natural nature”¹². Bacevičius idealises the ability to make electronic music and the goal of using pure tones. He also examines the rules of this school which cause them to rise against the makers of concrete music: “Composers of electronic music, by being representatives of absolute music, are not interested in the acoustic problems of sound, because they care about spiritual expression, mood, sublimity, etc. Those representing electronic music lead a constant war against the makers of concrete music, whom they consider to be beneath them”.¹³

Vytautas Bacevičius was in exile from the beginning of World War II. This circumstance most likely did not greatly influence his ideas and work in the

historical processes of Lithuanian music. The different contexts and circumstances of his work may, up to a point, have impacted the different trajectories taken by this exile composer and the development of Lithuanian music, limited direct contact, and determined the peripheral status of Vytautas Bacevičius in music history during the Soviet period.

Music and Technology: Towards Ideas and Instruments

Along with the problematic issues of aesthetic orientation that were connected with technological progress and avant-garde ideas in Soviet Lithuania, there is the relevant question of access to technology and its quality and possibilities in the 1960s and 1970s, during a time that marked what could be called the “youth” of music based on the use of new technologies. There is an interesting link between the first creators of this music and national radio stations and television channels. According to Janatjeva, Bičiūnas “worked as a sound director at Lithuanian Radio starting in 1945, became the first sound director for Lithuanian Television and Radio in 1956, and worked at the Vilnius-based recording studio Melodija from 1961. It was precisely this that gave him the rare chance to experiment with the only accessible tools for making electronic music – the studio magnetophones and sound generators which were used to test the equipment. The case of Jurgis Juozapaitis was similar: he was a composer who worked as a sound director for Lithuanian Television and Radio starting in 1969.”¹⁴

With musicology and cultural studies being mostly focused on serious music and phenomena related to intellectual culture, connections between media and music in the context of popular culture are of particular interest for studies of an interdisciplinary nature on audiovisual art, cultural history and visual anthropology, which are otherwise left out on the periphery. At the same time, the professional interest of composers of serious academic music, and the search for new forms and methods of aesthetic expression connected with technology, draw them toward creative experiments. One of the innovators in this field was Jurgis Juozapaitis, who wrote the chamber symphony “Jūratė ir Kastytis” in 1974, which was the first Lithuanian concert piece to employ a pre-recorded tape. In 1979 he used a magnetic tape editing technique and composed an electroacoustic work entitled “UFO”, while in the 1980s he bought a computer and wrote “Kolapsaras” (Collapse) in 1985, which, according to V. Janatjeva, was the first work created and executed by a computer in Lithuania.

It was not only the composition of musical works that provided technological challenges, but also the performance of these works. This aspect is particularly important for the common paradigm of stage performance, where a new dimension is added by the direction of space and acoustics on stage, and by different approaches to stage direction. The first works of a longer length which used a tape, electrified traditional instruments (violin-cello) or live electronic music were made in the 1970s. Mindaugas Urbaitis should be mentioned as a pioneer in this field, using an early version of the tape recorder in his work “Invencijos” (Inventions) for oboe in 1976. His 1979 composition “Meilės daina ir išsiskyrimas” (Song of Love and Separation) for solo soprano and delay system employed an interactive interplay of sound and electronic music during a live stage performance. Urbaitis’ inter-

est in new technological tools for composing music reflects his identity as a composer, as well as his stylistic independence from what is known as the “machinist generation”, which we will look at later.

The link between technological and compositional aspects and problematic issues is revealed by the creative experiments of composer Osvaldas Balakauskas in the 1970s and 1980s. Osvaldas Balakauskas was fascinated by the possibilities of the electric violoncello. One of his notable works is “Ludus modorum” for electronic violoncello and chamber orchestra. A considerable part of this modern piece is for tape and small ensembles as well as for solo performances. The tape usually featured sections, modified in one way or another, which had been recorded beforehand by the performers who were playing on stage.¹⁵ This kind of technique provided a number of compositional advantages. According to Vytautas Landsbergis: “Sound recording and reproduction equipment, allowing one to play the tape back or at different speeds, helps to enrich the sound with new colours, upside-down sounds that can’t be produced with regular methods, unprecedented virtuoso possibilities that instruments don’t have. [...] The texture is enriched, embellished, accessible where needed, a strong symphonic sound, the impression of a complex orchestral score. However, the composer wins in terms of the chamber-like character – his symphonies with tape are portable, and can be offered to somewhat broader strata of listeners without an enormous orchestra or special premises.”¹⁶ However, especially when keeping that period in mind, it was the technological aspects that were the most difficult to predict, and the realization of ideas linked with them became problematic. According to the composer, “the electronic audio equipment basis is not at the level it needs to be (or sometimes there simply isn’t any [level]). Due to this, not all the aforementioned possibilities give the expected result, and often it fails entirely”.¹⁷

This situation, paradoxically, greatly influenced what was known as the “machinist generation”, who were very productive in the mid-1980s, manifesting their creative identity in alternative and experimental ways and forcing their way into the Lithuanian academic music environment with a distinct taste for contexts that had, up until that point, been rather foreign to the current dominant aesthetic tastes.

Innovative Strategies for Creative Work and Manifestations of Identity

This generation includes the work of composers Šarūnas Nakas, Rytis Mažulis, Tomas Juzeliūnas, Nomeda Valančiūtė and Gintaras Sodeika. In one way or another they clearly displayed or partially reflected “machinism” – the cult of technology, mathematical precision, pure logic and related ideas – in music, and included a Modernist flair or neo-Dadaist irony. The concept of “machinism”, which from the very beginning seems to have been used more by critics than articulated consciously by the composers themselves, served as an aesthetic programme and paradigm for creative identity. This concept as such was not limited by a concrete aspect – the form these ideas took was in a sense secondary – that is, they could assume various forms. However, it was precisely the power and expression of this idea which revealed the very beauty, courage and rebellious energy of “machinism”, and created the aura of creative breakthrough surrounding this group of composers.

Works that have merited the still-relevant “machinist generation” label for these composers include Šarūnas Nakas’ “Merz-machine” for 33 electronic and acoustic instruments, “Vox-machine” (1985) for 25 electronically modified voices and Mažulis’ “Čiauškanti mašina” (Twittering Machine, 1986) for four pianists. V. Janatjeva describes Nakas’ compositions in the following way: “Concentrated compositions swelling with energy (and sometimes with open aggression), composed of maximally autonomous lines or layers, pulsating with mechanically repeating segments of dense patterns and assaulting the listener with sharp ‘urbanist’ sound produced with electroacoustic instruments...”¹⁸

The composers themselves have expressed different opinions about being grouped together on one shelf in the annals of music history. Gintaras Sodeika says that “it is a particular generation that forms a specific cultural and aesthetic background”.¹⁹ Šarūnas Nakas’ position is not as clear-cut: “I look at generations cautiously. Those who are born in the same year don’t necessarily have similarities. Often there is a generation label, description or sign that is created to make it easier to label them.” Despite this reserved comparison by Šarūnas Nakas of the machinists with a generation or stylistic movement, there are certain characteristics that define the work of the aforementioned composers: the strategies they use to create their identities and their ties with the traditions of the 1980s clearly set them apart from the overall panorama of Lithuanian academic music.

In some cases, the issue of identity is particularly striking. Worthy of mention are two much later works: Rytis Mažulis’ “Grynojo proto klavyras”²⁰ (1992–1994) for two pianists and tape, which was a reference to Immanuel Kant’s work “Critique of Pure Reason”, and the work “Gyvybės vandens klavyras”²¹ for two pianos and tape (1983) by Algirdas Martinaitis, who was from the Lithuanian school of Neo-Romantic music. Rytis Mažulis’ minimalist piece reflects the basic principles of machinist composition, a mathematically precise organisation of the structure that seems to multiply the motif that is chosen as the point of departure for the work, reminding the listener of the intertwined garlands of melodies in Martinaitis’ composition: here, however, they do not intertwine into picturesque Romantic compositional threads with an Eastern sound, as in Martinaitis’ work, but rather obey a strict and mechanical compositional logic. This work, though it was made in the 1990s, reflects rather well the situation of the identity of the machinist generation – in one way or another, their creative manifestations became a counterbalance to the dominant Neo-Romantic style. In the case of Rytis Mažulis, they became minimalist compositions organized along canonical progression. Šarūnas Nakas employed the use of Dadaist, futuristic, jazz and other compositional ornaments, while on the discourse level he employed socially active and chameleon-like mythologies concerning artistic identity.²²

Mindaugas Urbaitis expanded innovative strategies for composing by employing technology, while at a later date Gintaras Sodeika, concentrating on the (post-)minimalist musical tradition, consistently progressed towards writing works possessing elements of performances, happenings and actions, which surpassed the borders of musical composition. At the end of the 1980s Sodeika was regularly working together with creators of contem-

porary fine art and with members of performance groups (such as the group Žalias lapas).

The end of the 1980s was a particularly stormy period, full of creative experiments. The theatrical concerts of the Free Sound Sessions featured works by composers from different generations which were inspired by the Fluxus movement, and which oscillated between fanciful and absurd decorations and were inspired by a spirit that had been freed from all canons. For example, Vidmantas Bartulis' composition "Mein Lieber Freund Beethoven" used radio receivers, recordings of Beethoven's music, and petard explosions. The middle of the 1980s also featured the appearance of the Jaunimo kamerinės muzikos dienos (Youth Chamber Music Days, which became the Druskomanija Festival), which was an open forum in which young composers could experiment, and which even had its own musicology publication, Jauna Muzika (Young Music), which examined the problems facing contemporary music. While the machinists did not only define their identity with technological terms or limit themselves to an arsenal of concrete tools for expression, they were among the most active in raising the question of the need for electronic studios (which paradoxically has remained relevant in the 21st century, due to the lack of education in media culture) in order to go beyond the trends of Lithuanian academic music which were dominant at the time. According to Vita Gruodytė, "Digital music today has achieved the level of laser surgery and all kinds of other informatized Western spheres of life, which is why the lagging behind of Lithuanian composers is determined not by whether or not they possess the technology, but by the lack of contemplation of or thinking about technology. It is just not clear – is it because of a distrust of technology, the non-existence of innovative spirit, or the lack of funds? Perhaps the first reason, and the second, and the third?"²³

Interdisciplinary Artistic Practices. Multi-Layered Contexts

After the 2005 Jauna Muzika electronic music festival, machinist composer Rytis Mažulis admitted that the performance of Japanese noise musician "Merzbow" left an enormous impression on him. In the world of experimental music, Merzbow has been one of the most influential figures since the 1970s. However, we are clearly talking about two phenomena from separate fields, academic music and the experimental music scene.

Most sound artists or contemporary experimental musicians without an academic musical education are influenced by a particularly broad context of musical practices. Thanks to the pioneers of these practices, which included Max Neuhaus, Christina Kubisch, Alvin Lucier and others, the term "sound art" was coined to describe them. In some cases, however, the contemporary generation of sound artists, especially creators of experimental music, were influenced more by musical currents and various (sub-)cultural phenomena that emerged from and were formed by the counter-culture, such as noise music, rock music, industrial music, psychedelic culture, krautrock, punk rock and a number of other phenomena.

The local movement associated with sound art has been uniquely anti-establishment from the very beginning up to the mid-1990s, and, looking at it from the perspective of "serious culture", it is situated on the fringes. It is hard to find a single nucleus for the expression of sound art on the map of

artistic movements in Soviet Lithuania which would provide an adequate point of comparison with what was happening elsewhere in the world. It is, however, worth mentioning a few parallel examples which can be indirectly linked with experimental music or sound art. In the field of discourse we have a letter sent in 1963 by Jurgis Mačiūnas (one of the most famous Lithuanian artists in exile, internationally known as George Maciunas) to musicologist Vytautas Landsbergis (who later became the most influential figure of the Sąjūdis Reform Movement and the first head of a restored Lithuanian state). In this letter, Jurgis Mačiūnas wrote about avant-garde music, Fluxus art, mentioned John Cage's scores, and also enquired about the possibility of returning to Lithuania to give concerts. What is interesting is that the letter highlighted the left-wing, pro-socialist character of Fluxus ideas and the political proximity of the movement to a socialist order, the kind that Jurgis Mačiūnas was imagining from his position in exile.²⁴

However, the visit by Fluxus members to Lithuania did not take place, and contacts allowing an exchange of information across the Atlantic about avant-garde art, including music, were only of a personal nature, and did not have any substantial influence on local art processes. In terms of expressions of informal culture in later years, one should mention the aura that hovered around the concerts of the GTČ free jazz trio with Ganelin, Tarasov, and Chekasin (otherwise known as Ganelin Trio). The trio's improvisational style was unique in the Soviet Union. In addition, the concerts and performances that took place in the Neringa Cafe or in artists' studios brought a number of artists and intellectuals together in one group, and it existed as a kind of island of informal, lively underground culture, the energy of which spread into artists' studios, where Lithuanian artists developed ties with Moscow Conceptualists, and the newest information on international art was discussed (or at least as much news as was available).

We can find the first elements of performance art in the work of the GTČ trio at the end of the 1970s ("Catalogue: Live in East Germany" LP/Leo 1979). For example, the concert known as "Home Music Making In Nine Rooms" which took place in the Vilnius Philharmonic in 1979, mixed elements of musical improvisation and theatre with aspects of performance and happening derived from the visual arts.²⁵ It was these attempts to exceed the limits of music which led to the first installations by Vladimiras Tarasovas at the end of the 1980s, which can be considered the beginning of sound art in Lithuania.

A somewhat different environment, which could truly be called a hotbed of the counter-culture, was the unique avant-rock phenomenon "Ir Visa Tai Kas Yra Gražu Yra Gražu" (And Everything That is Beautiful is Beautiful, often abbreviated as I.V.T.K.Y.G.Y.G.), which surrounded itself with an intense informal movement and the bohemians of Vilnius. The group's central figure was Artūras Barysas, who was known as an experimental film maker and music collector who had rather mysteriously managed to acquire an almost unimaginable music collection, given the Soviet context. Artūras Barysas became the prototype of Magas, who was a character in a series of novels by Robertas Kundrotas and Algimantas Lyva. In 1990 Robertas Kundrotas and Linas Vyliaudas founded Tango, the first magazine to cover the international history of experimental, electronic, and improvisational music

alongside current developments. The magazine was not published regularly, but it was relatively consistent, as a total of nine issues came out until 2001, giving an analytical and varied overview of themes such as avant-garde music, experimental music, avant-garde rock, free jazz and minimalism, along with other topics.²⁶

Most of the artistic practices of the last two decades connected to experimental electronic music which identify themselves with the international scene have emerged from the environment of informal culture. A number of artists in this cultural sphere have gradually received local and international recognition as founders of practices of an interdisciplinary character bringing together sound art, contemporary music and visual arts.

The musical project “naį” was established by Kaunas residents Rolandas Cikanavičius, Algimantas Milius and Darius Čiuta in the 1990s, and distinguished itself with its radical aesthetic, balancing between industrial music and noise music. A similar aesthetic was noticeable in the radical sound experiments of guitarist Juozas Milašius. However, starting in the middle of the decade, with the chance to use the first widely accessible digital technology, “naį” member Darius Čiuta began his own explorations in search of his own form of aesthetic expression, and began to research various options for a conceptual approach to sound, starting with collages of sonic cut-ups or musical quotations, an interest (which was radical at the time) in soft, barely audible sound structures that were drawn out over long stretches of time to expose their malleable timbre and spaciousness, and ending with various interdisciplinary projects. As a professional architect, Darius Čiuta often sees sound in the context of a specific situation, event or spatial diffusion, and articulates both its plastic and semantic characteristics. For example, the project “Baltic Flour Mills”²⁷ (a collaboration between Darius Čiuta and Artūras Raila) considers the context of a post-war building in the Gateshead neighbourhood of Newcastle shortly before it is renovated and re-inaugurated as a contemporary arts centre. Darius Čiuta employed field recordings to record the industrial ambience of the ghostly building.

Also deserving of mention is Gintas Kraptavičius, known by his stage name Gintas K²⁸, an example of someone with a consistent and successful career on the informal scene who has recently garnered considerable attention on the international experimental music and sound art scene. Gintas K already began his musical career at the end of the 1980s with Modus, one of the first industrial music groups in Lithuania. In the mid-1990s, G. Kraptavičius turned toward conceptual artistic actions reminiscent of Fluxus. The most interesting work of this time is probably the performance entitled “Invitation for Tea”: the sound of water being boiled was amplified by contact microphones, from the lowest sound elements at the beginning of this generative composition to the multi-layered mass of noise at the end as the water boils. At the end of the performance, audience members were invited for a cup of tea made from the water used in the piece.

A few years later, already known as Gintas K, Kraptavičius joined the international network of sound artists based on partially virtual collaborations, participating in a number of festivals, creative workshops, projects and artistic collaborations. In 2007 his work received special recognition at Berlin’s prestigious Transmediale digital art festival.²⁹ Antanas Jasenka and young

composer and visual artist Arturas Bumšteinas should also be mentioned, as artists who have found themselves in a peculiar “in-between” situation. Both composers, despite their traditional academic education, orient their work toward experimental music and interdisciplinary art as well as other rather unconventional artistic practices. Starting in the mid-1990s, Jasenka began expanding his own aesthetic of electroacoustic composition, manipulating cuttings of cassette tapes, individual sound fragments and sound collages. Employing digital technology, Jasenka focussed on developing a style that could be described using constructivist, technological, neo-futuristic metaphors of the relationship between man and machine, based on collages of digitally generated tones, intense dynamics, and a dense tonal palette. This style is clearly seen in Jasenka’s works “Deusexmachina” (2001), “Elektroninės sutartinės” (Electronic Polophonic Songs, 2003), “Sonic Machine” (2005), “Boarding Pass” (2005), and “point.exe” (2006), among others. The initiation of radical collective improvisations using digital technology was one of the early creative approaches of Arturas Bumšteinas. The projects “No Video – No Noise”, “Audio Shrift”, “massON”, “Chaos?”, “Life After the Earthquake”, “Experimental Sound Mixer”, and “mixthemixthemix” brought together participants in the informal music scene, and put into practice the idea of collective mixing, the final result of which was an almost uncontrollable mass of sound. Conceptual ideas expressed in sound and images were explored at first in the artistic duet of A. Bumšteinas and Laura Garbštienė, G-Lab, and later in Bumšteinas’ solo projects. Recently, the palette of A. Bumšteinas’ aesthetic expression has been very broad, from objects for gallery spaces to the creation of performance situations and documentary shows, from chamber works for acoustic instruments to concerts by the laptop quartet Twentytwentyone (which he founded). The above-mentioned composers have been singled out not only for the importance of their work in the context of the experimental music scene of sound art, but also because of their artistic identity, creative models and specific strategies which refuse to be categorized using standard classifications. This could also be said of a large group of other artists, their projects and initiatives, the listing of which alone would require a separate text, not to mention a more complete overview.

A Few Institutional Aspects

Like any other cultural phenomenon, the fate of technologically-based musical works, the conditions for their creation and the vitality of a favourable environment largely depends on institutional models, educational processes, cultural management and policies. In the first decade of this century, we can already observe a positive shift, and say for a fact that opportunities are appearing for the more active expansion of electronic music. However, although electronic music has already achieved a certain kind of folklore status, and interest in it as well as the spectrum of related creative practices has taken on all forms possible, the institutional articulation of these processes is still in the earliest stages.

In twenty years of independence, the only institutional initiative in Lithuania to have consistently worked in the field of visual art, media art and media culture and to have initiated diverse artistic projects is the independ-

ent institutional creation Jutempus, established by artists Gediminas and Nomeda Urbonas. In the mid-1990s a few projects initiated by Jutempus garnered broad recognition on the contemporary art scene in Lithuania, beginning with an international collaboration with a group of British artists called Ground Control, and ending with the television show *tvvv.plo-tas*. Gediminas and Nomeda Urbonas used Jutempus to articulate themes of art and technology and also electronic music on a wider scale, and actively implemented practices linked to electronic music in later projects like *Ruta Remake* or *Re-Approaching New Media (RAM)*, which served as a network for the Baltic countries, and a cycle of creative workshops which took place in 2004 for new media art initiatives. Other practices linked to media art and the context of media culture were, and still are, relatively sporadic.

In contemporary music, those forms of media art belonging to the spectrum of “serious” or intellectual culture are best represented by the *Jauna Muzika* festival, which since 2002 has focused exclusively on academic and non-academic electronic music, electroacoustic music, sound art, and connections between music and technology. It is a regularly staged annual festival, attracting international sound art and contemporary music stars, Lithuanian artists and a broad audience that enjoys this music. Stars that have performed on the *Jauna Muzika* stage, including Merzbow, Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, Frank Bretschneider, Thomas Köner, CM von Hausswolff, *Farmers Manual*, *eRikm*, Richard Chartier, and *Pita bear* witness to the unique nature of the festival not only in the context of Lithuania, but the whole of Eastern Europe.

There are a number of music and media art festivals and projects that have devoted considerable attention to electronic music over the last ten years. One could mention the festivals *Enter* and *Virus* (held in Šiauliai), which are devoted to media art, the festival *Centras* (in Kaunas) that ran until 2006 and is once again being staged, *Garso zona* (Sound Zone, in Kaunas and Vilnius), the more academically-oriented festival *Iš Arti* (Up Close, in Kaunas), *Permainų muzika* (Music of Change, in Klaipėda), and the young composers' festival *Druskomanija* (in Druskininkai). Interesting and energetic interdisciplinary initiatives like the audio-visual poetry festival *Tarp* (Between) and *Naujosios operos akcija* (New Opera Action), which experiments with contemporary forms of opera, have become ongoing projects.

Nevertheless, there are still deficiencies amidst this host of positive phenomena. The institutional infrastructure is not well-disposed toward modern interpretations of art practices in the field of sound art and electronic music, as they does not support a stable and consistent environment in which expert skills can be professionally developed. There are no regular residency programmes for the fields of visual art or contemporary music (or at least there is a lack of them), electronic and electroacoustic art, as well as studies devoted to radio art, which would be open to sound art professionals (ultimately, the very concept “sound art professional” currently sounds rather unrealistic in Lithuania), nor are there a sufficiently well-developed creative industries and other industrial branches based on audiovisual media to support professional skills in this field. There is a lack of cooperation between the exact sciences and the creative sector, which could otherwise effectively expand scientific research and artistic practices based on the

relationship between music and technology. Finally, a vocabulary for adequate interdisciplinary art research discourse and perspectives for interpreting this kind of musical work is beginning to appear in local musicological discourse, albeit slowly.

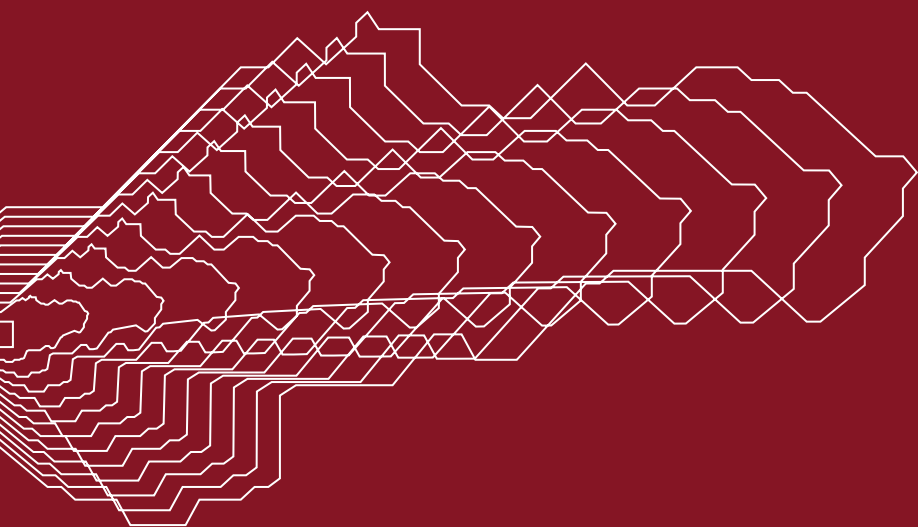
It is only in the last decade that the educational infrastructure linked with this field has begun to improve, and has slowly become a more regular and consistent part of an academic programme. A department for sound and video art technology has been established at the Faculty of Humanities in Kaunas, and Šiaulių University is expanding their audio-visual studies. In addition, there are courses in audio-visual art and sound art in the Department of Photography and Media at the Vilnius Academy of Fine Arts. Kaunas' Vytautas Magnus University is developing programmes focused on media arts, while Vilnius Gediminas Technical University already offers the possibility of technology and art studies (as well as music) of various types and levels. The Lithuanian Academy of Music and Theatre is delving deeper into contemporary music and sound on both a theoretical and practical level: however, it is difficult to discern elements of a more consistent and conscientious programme that would allow one to more actively shape discourse on the relationship of music and media in an environment including the new generation of composers and performers. This is why the interdisciplinary educational initiatives organized by composers from the new generation are particularly vital and justified, such as the network of creative music laboratories in 2009 called "Procesas", a cycle in six parts devoted to music recordings, acoustic music, contemporary forms of opera, musical visualisation, electronic music and discourse on 21st century music. To briefly sum up, it can be said that the long history of electronic music, electroacoustic music and other technology-based music in Lithuania reveals a potentially rich map of musical ideas that, up until now, have been rarely articulated. This historical heritage is an eloquent comment on today's situation. Our age, called by many the Golden Age of electronic music, opens up inexhaustible and attainable artistic perspectives. Thus a historical and cultural experience linked with this kind of art, which has suffered a traumatic feeling of deficiency, emptiness of context, fear of innovation, and a feeling of isolation that has been exacerbated by a narrow definition of the discipline, now seems like a horizon that has never been so wide with possibilities, and never so rich with productive and creative visions.

Translation: *Jayde Will*

- 1 The author is grateful to Veronika Janatjeva, whose text “Terza Prattica” was an indispensable source in the process of writing this article.
- 2 V. Janatjeva, “Terza Prattica, Its Expressions and Imitations in Lithuanian Music. Some Historical, Technological, Compositional and Aesthetic Aspects”, LMTA M.A. thesis, Vilnius 2006.
- 3 V. Janatjeva, Vilnius 2006. p. 3.
- 4 Ibid.
- 5 “Embrionas, vaisius ar naujagimis?” (Embryo, Fetus or Newborn?), *Muzikos barai*, 2005 May-June, p. 33. A conversation initiated by musicologist Asta Pakarklyte about the Jauna Muzika electronic music festival.
- 6 V. Janatjeva, Vilnius 2006, p. 33.
- 7 V. Bičiūnas is the author of “The Fundamentals of Musical Acoustics” (Vilnius mokslas, 1988) and “Recordings of Music” (Kaunas, Šviesa, 1988).
- 8 “The Four Winds” was a literary movement of Futurists during the interwar period in Lithuania.
- 9 V. Janatjeva, Vilnius 2006.
- 10 Vytautas Bacevičius, “Concrete Music, Electronic Music and Music of the Future” / Vytautas Bacevičius. *The Score of Life*. Compiled by Ona Narbutienė. Petro ofsetas, Vilnius 2005, p. 281.
- 11 Vytautas Bacevičius, Vilnius 2005. The article originally appeared in the Lithuanian exile periodical *Draugas* (Friend, 1963).
- 12 Vytautas Bacevičius, Vilnius 2005, p. 279.
- 13 Ibid.
- 14 V. Janatjeva, Vilnius 2006, p. 35.
- 15 The works “Orgija. Katarsis” (Orgy. Catharsis, 1979), “Heterofonija” (Heterophony, 1979), “Raštai” (Writing, 1981), “Muzikos” (Musics, 1982 version), “Ludus modorum” (1982 version), “Do Nata” (1982), “Gaida” (Melody, 1983) were created according to this principle.
- 16 Vytautas Landsbergis, “O. Balakausko ‘Raštai’ ir ‘Muzikos’” (O. Balakauskas’ Writings and Music), *Literatura ir menas*, June 26, 1982 (quoted from: V. Janatjeva, Vilnius 2006, p. 37).
- 17 Iminas Kučinskas, *Violončele ir nūdienu* (Violoncello and the Present Day), *Muzika* 9-10, Vilnius: Muzika, 1992, p. 28 (quoted from: V. Janatjeva, Vilnius 2006, p. 37).
- 18 V. Janatjeva, Vilnius 2006, p. 41.
- 19 http://www.culture.lt/imenas/?leid_id=2985&kas=straipsnis&st_id=3998, 8/2012.
- 20 Piano For Pure Reason.
- 21 Piano of the Life-Giving Water.
- 22 To learn more, read Rūtos Gotautienė’s article “Autorystės strategijos ir naujas muzikos main reimas / Paymetos teritorijos” (Authorship strategies and a new regime for change in music). *Tyto alba*, Vilnius 2005, pp.168–191.
- 23 *Vita Gruodytė. Nauja muzika, senos tradicijos / Pažymėtos teritorijos*. (New Music, Old Traditions / Marked Territories), *Tyto alba*, Vilnius 2005, p.157.
- 24 Jurgio Mačiūno laiškas Vytautui Landsbergiui / Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982 (Jurgis Mačiūnas’ Letter to Vytautas Landsbergis / Silent Modernism in Lithuania 1962–1982). Compiled by Elona Lubytė. *Tyto Alba*, Vilnius 1997, pp. 89–90.
- 25 More about the work of GT can be found in an interview with Saulius Fukas and Vladimiras Tarasovas in “Vladimiras Tarasovas: tarp garso ir vaizdo” (We Created Our Own Language / Vladimiras Tarasovas: Between Sound and Image), compiled by Tautvydas Bajarkėvičius. *Baltos lankos*, Vilnius 2008, pp.10–27. The influence of the work of the GT trio on the art world is revealed by Elona Lubytė’s conversation with Vladimiras Tarasovas in “Vladimiras Tarasovas. Diazo muzikantas. Pokalbis Valentino Antanaviciaus dirbtuvėje / Tylusis modernizmas Lietuvoje” 1962–1982” (Vladimiras Tarasovas, Jazz Musician. A Conversation in Valentinas Antanavicius’ Workshop / Silent Modernism in Lithuania 1962–1982), compiled by Elona Lubytė. *Tyto Alba*, Vilnius 1997, pp. 89–90.
- 26 A majority of the texts published in the magazine can be found at <http://www.testsound.lt/tango/Tango/Tango.html>.
- 27 Artūras Raila and Darius Čiutas project *Baltic Flour Mills* is part of the complex project *Ground Control*, which was included in Vilnius’ *Jutempus Gallery*, the Contemporary Art Centre of Vilnius and galleries in London and Newcastle.
- 28 Gintas K’s website: <http://gintask.dar.lt/>
- 29 G. Kraptavičius became a member of the Lithuanian Composers Union in 2011.



SK



sound exchange day Bratislava

02.12.2011 at NEXT 2011 Festival Bratislava

In enger Zusammenarbeit mit dem NEXT Festival für neue und experimentelle Musik war der *sound exchange day Bratislava* die zweite Station des Projekts. Hier wurden ausgewählte Vertreter der experimentellen Musikkultur Polens, der Slowakei und Deutschlands vorgestellt.

Der *sound exchange day Bratislava* begann mit der Eröffnung der Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa« im Goethe-Institut Bratislava. In diesem Rahmen wurden auch die Ergebnisse des Workshops »before-soundafter (besounder?)« unter Leitung von Andrius Rugys aus Vilnius präsentiert.

Der Konzertabend im A4 - Zero Space begann mit experimenteller elektroakustischer Musik und präsentierte eine Aufführung der Komposition »Synthistory« von Bogusław Schaeffer aus dem Jahr 1973. Die folgende Performance des jungen Musikers und Komponisten Łukasz Szałankiewicz setzte sich mit der bedeutenden Tradition der elektroakustischen Musik in Polen auseinander.

Der zweite Programmpunkt war Milan Adamčiak, dem legendären Pionier experimenteller Musik der Slowakei, gewidmet. Für »TRANSMusic [VARIATIONS]« interpretierte das extra dafür zusammengestellte Ensemble Mi-65 mit Musikern aus Lettland, Litauen und der Slowakei unter Leitung des slowakischen Komponisten und Musikers Daniel Matej grafische Partituren von Adamčiak.

Am Anfang des zweiten Teils des Konzertabends spielte erstmals das elektronische Duo Piotr Kurek^{PL} und Arturas Bumšteinas^{LT} in Bratislava. Zum Abschluss des *sound exchange day Bratislava* stellte der in Berlin lebende Künstler Frank Bretschneider sein audiovisuelles Subharchord-Projekt »Kippschwingung« vor.

In close collaboration with the NEXT Festival Bratislava, *sound exchange day Bratislava* was the second station of the entire project. Outstanding representatives of Poland's and Slovakia's experimental music culture were presented.

The *sound exchange day Bratislava* began with the opening of the exhibition "Experimental Music in Central and Eastern Europe" at the Goethe Institut Bratislava. The results of the "beforesoundafter (besounder?)" workshop under Andrius Rugys from Vilnius were also presented here.

The concert evening at the A4 Zero Space began with experimental electroacoustic music in the form of a performance of the renowned 1973 composition "Synthistory" by Bogusław Schaeffer. The following performance by the young musician and composer Łukasz Szałankiewicz focused on the tradition of electroacoustic music in Poland. This was followed by a special project dedicated to Milan Adamčiak, the legendary Slovakian pioneer of experimental music. For "TRANSmusic [VARIATIONS]" the Mi-65 ensemble, formed especially for the occasion with musicians from Latvia, Lithuania and Slovakia under the direction of Slovakian composer and musician Daniel Matej, interpreted graphic scores by Adamčiak.

At the beginning of the second half of the concert evening, the electronic music duo of Piotr Kurek^{PL} and Arturas Bumšteinas^{LT} played in Bratislava for the first time. To wrap up *sound exchange day Bratislava*, Berlin-based artist Frank Bretschneider presented his audio-visual subharchord "Kippschwingung" project.

programm *schedule*

Konzert
concert 02.12.2011 20 Uhr 8 p.m. A4 – Zero Space
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* NEXT Festival

Synthistory (1973)
Bogusław Schaeffer^{PL}
Elektroakustische Komposition *electroacoustic composition*
→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 40 p. 40)

**Signalstory - Electronic Sounds (2011) Walkmans
(in collaboration with electromagnetic fields)**
Łukasz Szalankiewicz^{PL}
Soundperformance *sound performance*
→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 41 p. 41)

TRANSmusic [VARIATIONS]
Ensemble Mi–65
Daniel Matej^{SK} – künstlerische Leitung, Dirigent, Turntable, Elektronik, Objekte
artistic leader, conductor, turntable, electronics, objects
Miro Tóth^{SK} – Saxophone *saxophone*
Edgars Rubenis^{LV} – E-Gitarre *electric guitar*
Arturas Bumšteinas^{LT} – Elektronik, Objekte *electronics, objects*
Roman Laščiak^{SK} – Sounddesign *sound design*
Robert Kolář^{SK} – Trompete *trumpet*
Dalibor Kocián^{SK} – Vibraphon *vibraphone*
Andrej Gál^{SK} – Violoncello *cello*
Michal Matejka^{SK} – E-Gitarre *electric guitar*
Bernhard Breuer^{AT} – Schlagzeug *drums*
→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 48 p. 48)

Piotr Kurek / Arturas Bumšteinas Duo^{PL/LT} Elektronik *electronics*

Kippschwung
Frank Bretschneider^D
Audiovisuelle Performance *audiovisual performance*
→ siehe *see sound exchange festival Chemnitz* (S. 45 p. 45)

Ausstellung
exhibition 02.–22.12.2011 Goethe-Institut Bratislava
Experimentelle Musik in Mitteleuropa
Experimental Music in Central and Eastern Europe
Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D
→ siehe S. 26 *see p. 27*

Workshop
workshop 28.11.–02.12.2011 Goethe-Institut Bratislava
beforesoundafter (besounder?)
mit *with* Andrius Rugys^{LT}
Abschlusspräsentation *presentation of the results* 02.12.2011

Piotr Kurek / Arturas Bumšteinas Duo^{PL/LT}

Die elektronischen Musiker Piotr Kurek und Arturas Bumšteinas spielten erstmals zusammen ein Konzert in Bratislava.

The electronic musicians Piotr Kurek and Arturas Bumšteinas gave a concert together in Bratislava for the first time.

beforesoundafter (besounder?)

workshop mit *with* Andrius Rugys^{LT}

Was passiert vor und nach dem Klang? Der Workshop basiert auf drei thematischen Modulen – »soudation nature«, »soudation exercises«, »body of sound and its garden«. Diese Module funktionieren als Einführung und Vorbereitung für alle weiterführenden Klangerkundungen. Bei diesen Untersuchungen konzentrieren wir uns auf alltägliche Handlungen – physische und mentale Realitäten, in denen Klangbeobachtungen gemacht werden können. Zur Orientierung und Strukturierung dienen dabei Bezugsgrößen wie Tageszeiten und -abläufe, natürliche und zivilisatorische Komponenten, öffentlicher und privater Raum, innen/außen, Material und Handlung, Mythen und Wissenschaft [...] Wir werden versuchen, die klanglichen Eigenheiten dieser Momente / Situationen / Objekte / Subjekte / Zeiten einzufangen [...]. Die Aufnahmen und »Wiederherstellungen« von Sprache, Gesten, Text, Zeichnung, Klang und Fundobjekt werden in einer abschließenden Präsentation aufbereitet und wiedererlebbar.

What happens before and after the sound? The workshop is structured around three thematic modules – “soudation nature”, “soudation exercises” and “body of sound and its garden”. These modules will serve as an introduction and preparation for the investigations into sound which are to follow. These investigations will concentrate on everyday actions – physical and mental realities in which we can make observations about sound. For the purposes of orientation and structure, we will use references such as the times and routines of the day, natural and civilised components, public and private spaces, interiors/exterior, materials and their treatments, myths and science [...]

We will try to capture the sonic characteristics of these moments/situations/objects/subjects/times [...] The recordings and “recreations” of language, gestures, text, drawings, sounds and found objects will be prepared and made accessible in a final presentation.

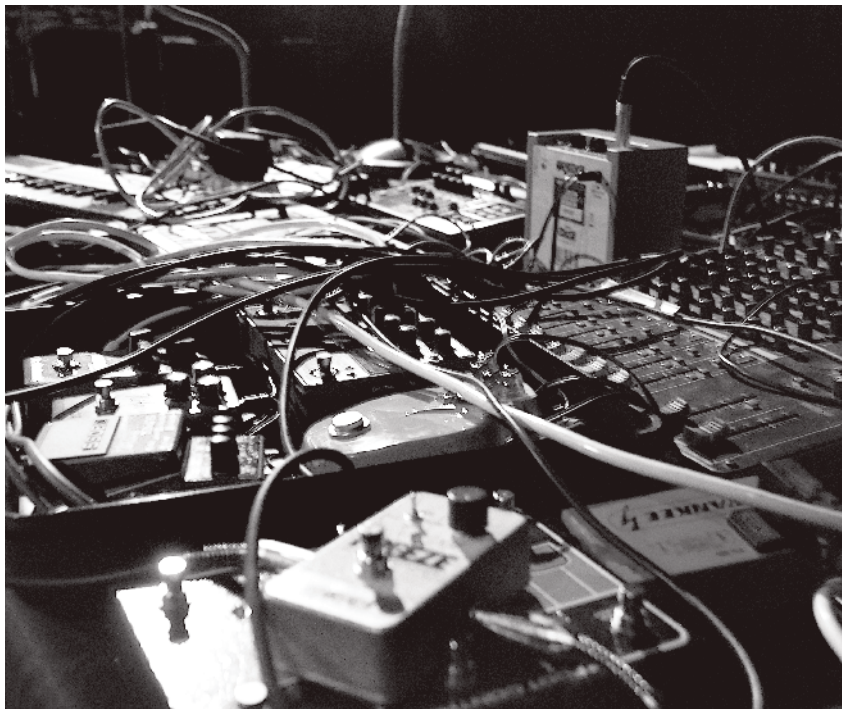




Kippschwungung
Frank Bretschneider, audiovisual performance, A4 – Zero Space, Bratislava



Piotr Kurek / Arturas Bumšteinas Duo
performance setup, A4 – Zero Space, Bratislava





Organisierter Klang und Experiment in der slowakischen Musik

Slávo Krekovič

➤ Einführung

Bis Ende 1992 war die Slowakei ein integraler Bestandteil der Tschechoslowakei. Trotzdem gab es viele kulturelle Aspekte, die für den slowakischen Teil des Landes spezifisch waren. Sie spielten eine signifikante Rolle für die Entwicklung der experimentellen Musik in der Slowakei seit den 1950er Jahren. Eine Reihe von Aktivitäten, egal ob im institutionellen, privaten oder semi-institutionellen Rahmen, waren in ihren Dimensionen international ausgerichtet. Die Produktionen der Pioniere der elektroakustischen Musik und der Live-Elektronik formten gemeinsam die Idee einer avantgardistischen Neuen Musik (Nová hudba) und schlossen später auch Einflüsse der amerikanischen experimentellen Musik, intermediale Ansätze der Fluxus-Bewegung (Happenings, Events, Performance), audiovisuelle Kunst und improvisierte Musik mit ein.

Im Rückblick wird aber auch deutlich, dass ein Großteil der experimentellen Musikprojekte in der Slowakei in einem totalitären System entstanden, das die künstlerische Freiheit aus politischen Gründen einschränkte. Die Perioden des politischen Tauwetters – 1962–1968 und danach etwa von 1987 bis zur Wende – waren von kurzer Dauer, doch sie zählten zu den fruchtbarsten schöpferischen Perioden. Die Entwicklung der slowakischen Musik kann als ein Prozess von der ersten Etablierung einer klassischen musikalischen Avantgarde hin zu einer breiten pluralistischen Szene interpretiert werden, aber auch als eine Entwicklung vom Typus des akademisch ausgebildeten Komponisten, über den Typus des ambitionierten Toningenieurs hin zu einer allgemeinen Demokratisierung der musikalischen Produktion Ende der 1990er Jahre.

Die Anfänge

Die Anfänge der elektroakustischen Musik in der Tschechoslowakei verzögerten sich aus verschiedenen Gründen gegenüber den Entwicklungen im westlichen Europa. Nach 1948 unterlag die Musik einer ideologischen Kontrolle, die in der Praxis vor allem durch den 1949 neu gegründeten Verband der Slowakischen Komponisten (Zväz československých skladateľov) ausgeübt wurde, aber auch durch die politisch kontrollierten Medien. Avantgardistische Positionen waren unerwünscht und galten als nicht konform mit der offiziell propagierten Ästhetik des so genannten Sozialistischen Realis-

mus. Die geforderte Betonung von Einfachheit und Volkstümlichkeit der Künste und die Isolierung der Künstler vom internationalen Kunstgeschehen schränkten auch das Experimentieren mit neuen Ideen und Konzepten ein. Freie und kreative künstlerische Statements, besonders, wenn sie aus der Musikkultur des kapitalistischen Westens kamen, wurden als eine Bedrohung der offiziellen Kunstdoktrin gesehen.

Zu einer Abschwächung des politischen Drucks auf die Kunst kam es, zunächst schrittweise, erst nach dem Ende des Stalinismus auf dem Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Jahr 1956. Damals studierte eine junge Komponistengeneration an der Hochschule für Musik in Bratislava, die sich von der traditionalistischen und politisch motivierten Denkweise ihrer Professoren zu lösen begann und, inspiriert durch zeitgenössische Entwicklungen im Ausland, nach einem eigenen Weg suchte. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählen Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (*1937), Roman Berger (*1930), Ladislav Kupkovič (*1936), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Parík (1936–2005) und Pavol Šimai (*1930).

Jozef Malovec erinnert sich: »Zuerst waren wir als Studenten natürlich von der Musik der zweiten Wiener Schule fasziniert und danach von der ganzen zeitgenössischen musikalischen Avantgarde. Nur der allmählichen politischen Liberalisierung, die Ende der 1960er Jahre zu den bekannten Ereignissen führte, haben wir unser Überleben als offene und vielseitig interessierte Künstler zu verdanken. Das Leben war zwar unbequem damals, dafür aber kreativ und bis zu einem gewissen Grad auch frei.«¹

Die Studenten und frischen Absolventen des Kompositionsstudiums begannen auch öffentlich aktiv zu werden und sie bemühten sich, den Mangel an Informationen über neue musikalische Entwicklungen zu überwinden, u. a. durch Seminare, in denen Werke der Vertreter der experimentellen neuen Musik vorgestellt wurden (Boulez, Stockhausen, Nono).

Neben dem spärlichen Durchsickern von Informationen über Neue Musik aus den Zentren der elektroakustischen Musik in Europa war die mangelnde technische Ausstattung ein weiterer restriktiver Faktor. Die Kunstproduktion war in dieser Zeit abhängig von staatlichen Institutionen und Einrichtungen, die jedoch nicht daran dachten, in den Ankauf neuester Technologien zu investieren. Obwohl es in den 1950er Jahren in mehreren benachbarten Ländern bereits Studios für elektronische Musik gab, fanden die ersten Experimente mit einfacher Studioteknik in der Slowakei erst im Jahr 1958 statt, und zwar in den Privatwohnungen von Roman Berger und Ilja Zeljenka. Das Interesse der neuen Komponistengeneration (die später als die slowakische musikalische Avantgarde der 1960er Jahre bezeichnet wurde) an neuen Mitteln des Ausdrucks kann zum einen als Reaktion auf den Konservatismus ihrer Lehrer gesehen werden, zum anderen aber auch als das individuelle Bedürfnis, sich im Kontext dessen zu definieren, was in der internationalen Szene vor sich ging.

Die Gründung des Festivals Warschauer Herbst 1956 war nicht nur für die Entwicklung der so genannten polnischen Schule von großer Bedeutung. Das Festival war auch für die slowakischen Komponisten eine der wichtigsten interkulturellen Kommunikationsforen zwischen Ost und West. Die Zeitschrift *Slovenská hudba* schließlich war eine weitere wichtige Informationsquelle und wurde nach 1963 zu einer zentralen Plattform für die Debatte.

Das Tonstudio

Lange galten die Anfänge der elektroakustischen Musik in der Slowakei als Experimente am Rande des Musikgeschehens und ihr Status bewegte sich zwischen Tolerierung und Verbot. Dennoch entstand im Jahre 1961 in den Räumen der ehemaligen Tatra-Bank das Tonstudio des Tschechoslowakischen Fernsehens. Es war das erste Studio seiner Art in der Tschechoslowakei. Der Toningenieur Ivan Stadtrucker erinnert sich an die Anfänge: »Das Tonstudio war das erste Studio für elektronische Musik in der Tschechoslowakei, aber man darf es nicht als ein vom Rest der kulturellen Szene isoliertes Phänomen betrachten. Von Beginn an war das Studio für die Anhänger der offiziellen Ideologie und der Ästhetik des sozialistischen Realismus nur schwer zu ertragen. Es machte ihnen wirklich Kopfschmerzen und war ein ständiges Problem, aber ein Verbot war einfach nicht möglich, denn rechtlich gesehen, existierte es überhaupt nicht. Es war ein sehr gut ausgestattetes Studio für Toneffekte, auch wenn es tatsächlich für die Produktion elektronischer Musik benutzt wurde. Das Tonstudio machte schon bald auf sich aufmerksam, vor allem durch die neuartigen Klänge für Film- und Fernsehproduktionen, die damals in der Slowakei gerade entstanden.«²

Das Tonstudio lieferte auch die ersten Beispiele für die Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Tontechnikern, ein Modell, das für die slowakische elektronische Musik zum typischen Arbeitsmodell wurde. 1961 komponierte Ilja Zeljenka, mit Stadtruckers Hilfe, die Musik zum Film »65 miliónov« (65 Millionen) des Regisseurs Miro Horňák. Der ursprüngliche Titel des Films lautete »Baladická suita«. Stadtrucker schreibt dazu: »Der Film »65 Millionen« sollte eigentlich »Baladická suita« heißen, doch weil er nicht wegen seines »Pazifismus« vergessen irgendwo in einer Schublade landen sollte, musste der Regisseur ihn umbenennen und mit Aufnahmen des kämpfenden Fidel Castro versehen! Für diesen Episoden-Film unseres Freundes schrieben wir mehr als 20 Minuten Filmmusik. Elektronisch war die Musik nur im weitesten Sinne, weil wir hier auch mit Klängen nicht-elektronischer Herkunft arbeiteten (reale Geräusche, präpariertes Klavier).«³

Das Experimentalstudio des Tschechoslowakischen Rundfunks

Erst 1964 begann sich beim Tschechoslowakischen Rundfunk die Idee eines eigenständigen, nicht länger den Film- und Fernsehproduktionen unterstellten Studios für elektroakustische Musik durchzusetzen. Unter der Bezeichnung »Triková réžia« wurde im Juni 1965 das Experimentalstudio des Tschechoslowakischen Rundfunks (Experimentálne štúdio Československého rozhlasu) offiziell gegründet. Die Leitung des Studios übernahm bis zu seiner Emigration 1977 Peter Kolman. Das typische Produktionsmodell des Studios war die Zusammenarbeit von Komponisten und Toningenieurern, bei der die technischen Fähigkeiten der Tonmeister und die Ideen der Komponisten ineinandergriffen. Das Studio, für dessen Entwicklung der Tonmeister Peter Janík (und seit 1968 auch Ján Backstuber) einen bedeutenden Beitrag leistete, konnte sich auf die Produktion eigenständiger elektroakustischer Musik konzentrieren und den Komponisten die nötige Fachkompetenz bei der Verwirklichung ihrer Ideen anbieten. Auch vom Tonstudio des Fernsehens, das 1966 aufgelöst wurde, wechselten Mitarbeiter, die sich für Elektronik interessierten, zum Experimentalstudio.

1966 entstand hier die erste eigenständige elektroakustische Komposition in der Slowakei. Mit Unterstützung des Tonmeisters Peter Janik produzierte Jozef Malovec die Komposition »Orthogenesis«. Das Werk, das erstmals rein synthetische Klänge verwendete, basierte auf Bruchstücken früherer szenischer Musik Malovecs. »Dieses Material hat mich derart fasziniert, dass ich mich entschloss, daraus ein autonomes Werk zu machen. Damals gab es kein Stereoequipment im Studio von Bratislava, wir mussten den ersten Mix auf einem handelsüblichen Tonbandgerät machen.«⁴ Die Stereoversion des Stückes wurde zwei Jahre später auf dem Ersten Internationalen Wettbewerb für elektronische Musik am Dartmouth College (USA) ausgezeichnet. 1968 produzierte Malovec eine 4-Kanalversion, die einen Preis beim Kongress für Elektroakustische Musik in Florenz gewann und dort internationale Aufmerksamkeit erregte.

Die Pioniere der Avantgarde

In der frühen slowakischen elektroakustischen Musik formten Verfahren der *musique concrète*, aber auch einfache elektronische (und immer noch schwer verfügbare) Tongeneratoren den charakteristischen »Sound« der Musik. Eine poetische Faszination für ungewöhnliche Klänge und Klangstrukturen überwog, formal jedoch war die Musik fest verankert im rationalen kompositorischen Denken. Die Arbeitsweise der einzelnen Vertreter der jungen Komponistengeneration entwickelte sich schon bald in unterschiedliche Richtungen. Während die ersten beiden elektronischen Kompositionen von Jozef Malovec (»Orthogenesis« und »Punctum Alfa«, 1968) auf der präzisen Arbeit mit elektronisch generiertem Material beruhten und noch beeinflusst waren von kosmologischen Vorstellungen, kommen im späteren Werk Prinzipien der *musique concrète*, aber auch collagenartige Verbindungen des aufgezeichneten Materials mit farblichen und semantischen Kontrasten hinzu, häufig einhergehend mit einem speziellen musikalischen Humor. Er verwendete auch Live-Elektronik und ironisierend verarbeitetes Fremdmaterial (z. B. Aufnahmen von Blasmusik).

Der eher philosophisch orientierte Roman Berger nahm 1958 zunächst an musikalischen Experimenten mit Bricolage-Techniken teil. 1969 schrieb er seine erste autonome elektroakustische Komposition (»Elégia in memoriam Ján Rúčka«), die auf älteren Filmmusiken beruhte. In seinen elektroakustischen Werken dominiert die konzentriert-rationale Arbeit mit bearbeiteten bzw. transformierten Instrumentalaufnahmen. Berger verstand dies auch als Ausdruck eines neuartigen Denkparadigmas, das er sowohl in der Wissenschaft wie in der Kunst aufkommen sah.

Peter Kolman produzierte bis 1976 sieben elektroakustische Kompositionen, in denen er auf interessante Weise konkrete Klänge und elektronisch generiertes Material mischte. Anfang der 1970er Jahre begann er, mit dem modularen Synthesizer ARP 2115, einer Neuanschaffung des Studios, zu experimentieren. Der Synthesizer erlaubte eine detailliertere und genauer strukturierte Arbeit am Klang, aber auch neue Möglichkeiten bei der rhythmischen Strukturierung von synthetischen Klängen (»9 ½«, 1976). Ivan Parík (1936–2005) kam 1969 zum Rundfunkstudio. In seinen Werken in der Folgezeit arbeitete er überwiegend mit Aufnahmen eigener oder fremder Kompositionen und mit modifizierten Klängen akustischer Instrumente (»Hommage to William Croft«, 1969).

Eine intensive Auseinandersetzung mit der klassischen Tradition und historischem musikalischen Material findet sich im elektroakustischen Werk des Komponisten und Mathematikers Miro Bázlik (*1931). Seine Faszination für die Musik von J. S. Bach, für mathematische Gesetzmäßigkeiten und sein Wunsch, eine Art Kommentar zur älteren Musik mittels eines neuen Mediums zu schaffen, machte sich in mehreren seiner Kompositionen bemerkbar, am deutlichsten in seinem Zyklus »Spektrá. Metamorfózy a komentáre k I. dielu Dobre temperovaného Klaviera J. S. Bacha« (1970–1972). Das verwendete Klangmaterial stammt – mal mehr, mal weniger deutlich wahrnehmbar – von Aufnahmen der gleichnamigen Klavierstücke J. S. Bachs. Der Kompositionsabsolvent Tadeáš Salva (1937–1995) aus dem polnischen Katowice arbeitete 1965 zum ersten Mal im Experimentalstudio und testete die Elektronik in seinem »Rozhlasové oratórium« (Radio Oratorium) aus. Salva entwickelte ein starkes Interesse an traditioneller Volksmusik und verknüpfte sie mit zeitgenössischen Ausdrucksmitteln. Die umfangreichste seiner sechs eher kurzen elektronischen Kompositionen ist die 26-minütige quadrophone Rundfunkoper »Plač« (1976), die auf zwei geschichteten Vokalparts beruht.

Ladislav Kupkovič und Hudba dneška: Event, Happening, Performance

Der ausgebildete Violinist, Dirigent und autodidaktische Komponist Ladislav Kupkovič (*1936) ist eine der Schlüsselfiguren der musikalischen Avantgarde in der Slowakei um das Jahr 1960. Seine Arbeiten umfassen nicht nur ein weites Spektrum, sie sind gleichzeitig auch eine Demonstration eines einzigartigen künstlerischen Mutes, ein Zeugnis von Nonkonformismus und eines freien Geistes, der auf zeitgenössische Strömungen in der Welt reagierte. Seine Arbeiten beinhalten Kompositionen für klassische Besetzungen, elektroakustische Werke, Aufführungen von zeitgenössischen Kompositionen bis hin zur Konzeption und Organisation von Konzerten und Intermedia-Events. Er war der erste slowakische Künstler, der nicht nur mit elektronischer Musik in Konzerten experimentierte, sondern auch mit der Spezialisierung von Klängen, mit Zufallsoperationen und Improvisationen, und zwar in einem Werkspektrum, das von der Kammermusikformation bis hin zum großen Ensemble reichte.

Im Jahr 1964 gründete er das Ensemble Hudba dneška, das sich in den folgenden fünf Jahren und in variabler Besetzung auf Aufführungen zeitgenössischer slowakischer und internationaler Kompositionen spezialisierte. Das erste Konzert von Hudba dneška fand im Januar 1964 statt und markierte den Auftakt für die Konzertserie »Kaleidoskop hudby nášho storočia« (Ein Kaleidoskop der Musik unseres Jahrhunderts) mit weiteren Auftritten in Bratislava, in Košice, Banská Bystrica, Brno, Wien, beim Warschauer Herbst, im slowenischen Ljubljana, in West-Berlin, Darmstadt und Frankfurt. Das Ensemble machte eine Reihe von Aufnahmen zeitgenössischer Musik für den Rundfunk, das Fernsehen, aber auch für Schallplattenproduktionen. Gleichzeitig knüpfte Kupkovič intensive Kontakte zu bedeutenden Persönlichkeiten der europäischen zeitgenössischen Musik (z. B. Karlheinz Stockhausen).

Der Großteil der Werke Kupkovičs aus dieser Zeit wurde speziell für Hudba dneška komponiert. Charakteristisch für diese Werke ist ihr Konzeptualis-

mus, die offene Form und die spielerische Suche nach unkonventionellen Lösungen, auch mit dem Ziel, Konventionen in der Präsentationspraxis von Musik zu brechen. Kupkovič verwendete ungewöhnliche Instrumente, Bearbeitungen und Verfremdungen von Klangmaterial (»Morceau de genre« – komponiert aus den ersten sechs Takten der »La Capricieuse« für Violine und Klavier von Edward Elgar) und graphische Partituren. Er arbeitete intermedial, kombinierte Tonbandmusik mit klassischen Instrumenten, Improvisation und Elektronik im Konzertsaal. Einige seiner Kompositionen haben auch eine dezidiert politische Dimension wie das Stück »Preparované texty III«, das Aufnahmen eines Interviews einer tschechischen Redakteurin mit einem sowjetischen Soldaten während der Invasion der Tschechoslowakei im August 1968 verwendet.

Ungewöhnlich und erfrischend neu im zeitgenössischen slowakischen wie internationalen Kontext waren seine Raumkompositionen und Performances mit aktiver Beteiligung des Publikums. Das Stück »Dio« (1968) bezeichnete Kupkovič als »orchestrales Spiel mit Dirigieren« – die Partitur enthält Textanweisungen für die Musiker, u. a. auch die, selbst zu dirigieren. Den Großteil seiner experimentellen Konzerte realisierte Kupkovič nach seiner Emigration in die Bundesrepublik Deutschland 1969. Für seine gleichzeitig in unterschiedlichen Räumen stattfindenden Events wählte er die Bezeichnung »Wandelkonzerte«. Sein vielleicht bemerkenswertestes Experiment mit neuen Konzertformen ist das Projekt »Musikalische Ausstellung«, das im März 1970 in der Westberliner Akademie der Künste stattfand und wo auf insgesamt 19 Podien jeweils für einige Stunden Musiker auftraten, die Kupkovič als »spielende Exponate« bezeichnete.

Die Seminare von Smolenice

Eines der Ergebnisse der politischen Entspannung der 1960er Jahre und ein wichtiges Beispiel für die Bemühungen der jungen Generation slowakischer Komponisten und Theoretiker um den internationalen Austausch waren die Seminare für zeitgenössische Musik in Smolenice (1968–1970). Der Gedanke, ein Festival für zeitgenössische Musik zu gründen, entstand bereits im Jahr 1965. Die ambitionierte Idee nahm schließlich die Form einer Konferenz mit Seminaren, Vorlesungen und Konzerten für Fachleute auf einem Schloss in Smolenice unweit von Bratislava an. Die ersten beiden Jahrgänge wurden von dem Musikologen Peter Faltin und Ladislav Kupkovič initiiert. Als Teilnehmer konnten von Beginn an international renommierte Künstler gewonnen werden. 1968 kamen Karlheinz Stockhausen und der Begründer des Warschauer Experimentalstudios Józef Patkowski nach Smolenice. Vorträge bzw. Werkpräsentationen gaben der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius, Eduard Herzog, aber auch slowakische Komponisten – u. a. Kupkovič und Peter Kolman. Neben Stockhausens »Hymnen« und »Prozession« und Prozession für Elektronik und Instrumentalspieler mit Kölner Interpreten wurde die Komposition »Profilý« (Profile) für das Ensemble Hudba dneška (Kolman, Malovec, Parík und Kupkovič) in den für Konzerte ungewöhnlichen Räumen des Schlosses aufgeführt.

Im Jahr darauf kamen György Ligeti, Vinko Globokar, Henryk Mikolaj Górecki, Boleslaw Szabelski sowie der tschechische Musikologe Vladimír Lébl nach Smolenice. Hudba dneška führte unter der Leitung von Kupkovič

Ligetis »Poème symphonique pour 100 métronomes« und das Happening »Ad libitum« auf – ein Konzert, das in mehreren Sälen des Schlosses stattfand und bei dem das Publikum unter der Anleitung der Musiker aufgefordert war, selbst auf mehr als 100 Instrumenten zu spielen. Neben der europäischen Avantgarde drangen erstmals auch die Ansätze der neuen amerikanischen experimentellen Musik mit ihren Momenten des Indeterminismus, der Improvisation und der Performance ins Bewusstsein. Peter Kotik und sein Ensemble Quax interpretierten bei den Seminaren in einer halb-improvisierten Performance Cornelius Cardews graphische Partitur »Treatise«. Der dritte Jahrgang der Veranstaltungen im Jahr 1970 fand bereits unter den Vorzeichen der Veränderungen der politischen Verhältnisse nach der Okkupation der Tschechoslowakei durch Truppen des Warschauer Paktes statt. Die Hauptorganisatoren – Faltin und Kupkovič – hatten sich entschlossen im Ausland zu bleiben. Die Vorbereitung der, wie sich herausstellte, vorerst letzten Seminare in Smolenice übernahm Ivan Parik zusammen mit seiner Frau. Die Teilnahme von Mauricio Kagel mit dem Kölner Ensemble für Neue Musik und das Eröffnungskonzert mit der Raumkomposition »Dislokácia II« des jungen Studenten Milan Adamčiak (das Event basierte auf einer Schachpartie, deren Verlauf das Musikgeschehen in einem anderen Raum steuerte) machten sie zu einem denkwürdigen Ereignis.

Der Intermedia-Künstler Milan Adamčiak

Die musikalische Avantgarde in der Slowakei orientierte sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre (und überwiegend bis in die 1980er Jahre hinein) in erster Linie am europäischen Kontext. Die Einflüsse der amerikanischen experimentellen Musik wie die Nutzung von Zufallsoperationen, Improvisation, die kompositorische Arbeit mit dem Raum und intermediale Ansätze finden sich zuerst in Werken von Kupkovič und – etwas später – im künstlerischen Werk von Milan Adamčiak (*1946) wieder, der zu einer Schlüsselfigur der experimentellen Musik in der Slowakei wurde. Obwohl er einen musikalischen Hintergrund hatte (er hatte Cello und später auch Musikwissenschaft am Konservatorium studiert), interessierte er sich schon früh für die künstlerische Verknüpfung unterschiedlicher Medien und Genres. Dazu gehörten neben der Musik die experimentelle Poesie, die Performance und auch die Bildende Kunst. Ein wesentliches Merkmal seines Werkes wurde die Überschreitung der Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen, Genres und Medien. Adamčiaks Werk umfasst graphische Partituren, Installationen und Environments mit Klangobjekten, er baute eigene, neuartige Musikinstrumente und experimentierte mit typischen Aktionsformen des Intermedia (Happening und Performance).

1969 gründete er zusammen mit Róbert Cyprich (1951–1996) die Künstlergruppe Ensemble Comp. Ihr Gründungsmanifest⁵ erschien am 23.10.1969 in der Zeitschrift Mladá tvorba, unterzeichnet auch vom Bildenden Künstler Alex Mlynárčik. Das Manifest formulierte unter anderem ein neues Verständnis von Musik als partizipativem kreativen Prozess im Geiste der Intermedialität der Fluxus-Bewegung, des Indeterminismus, der offenen Formen der amerikanischen experimentellen Musik und der neuesten Entwicklungen in der improvisierten Musik. Dieser Ansatz ist für die gesamte künstlerische Laufbahn Adamčiaks bestimmend. Die Performance »Vodná

Hudba« (Wassermusik), mit Róbert Cyprich und Jozef Revall, wurde 1969 in einer Schwimmhalle in Bratislava aufgeführt. In der Performance, deren Konzept auf die »Wassermusik« von G. F. Händel anspielte, gaben die Musiker ein Konzert im Wasser eines Schwimmbeckens.

Adamčiaks graphische Partituren wurden erstmals in der Gruppenausstellung »Partitúry« in Prag und Brno (1969) ausgestellt, ein Jahr später in der Einzelausstellung »Visual Music« in Bratislava (1970). In dieser Zeit entstanden auch die ersten elektronischen Kompositionen (»Qu'est-ce que c'est la musique?«, 1970). Adamčiak bevorzugte Live-Performances, bei denen die Tonbandklänge nach den Anweisungen des Komponisten von akustischen Instrumenten begleitet wurden. Nach seinem Studium arbeitete Adamčiak als Musikwissenschaftler an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. Weil jedoch experimentelle Kunst nach der Invasion der Sowjets erneut als unerwünscht galt, zog sich Adamčiak für 15 Jahre aus dem öffentlichen Leben fast vollständig zurück.

Besetzung - »Normalisierung« - Isolierung

Die mehr oder weniger freie Periode der elektroakustischen Musik und ihre internationalen Verbindungen in den 1960er Jahren wurden durch die Okkupation der Tschechoslowakei durch die Truppen des Warschauer Paktes im August 1968 gewaltsam beendet, ein Ereignis, das für die gerade einsetzenden Demokratisierungsprozesse einen radikalen Schnitt bedeutete. In den darauf folgenden drei Jahren übernahmen die Machthaber schrittweise auch wieder die Kontrolle über die Kunst. Die Grenzen wurden geschlossen, Kommunikationskanäle nach Westen gekappt. Viele Künstler, die zu den zentralen und innovativen Persönlichkeiten des Musiklebens zählten, emigrierten ins Ausland – Šimai (1968), Faltin und Kupkovič (1969), später auch Kolman (1977).

Das Aus für die Seminare in Smolenice, das Verbot der Zeitschrift *Slovenská Hudba* und der Austritt der Tschechoslowakei aus der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ISCM) waren nur einige der deutlichsten Vorzeichen eines Prozesses, der beschönigend als »Normalisierung« bezeichnet wurde. Auf dem Kongress des Komponistenverbandes 1972 wurden diejenigen Komponisten ausgeschlossen, die zum fortschrittlichen Flügel gehörten: Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Roman Berger, Juraj Pospíšil und Juraj Hatrík, aber auch einige Musikkritiker. Die frühen 1970er Jahre beendeten jede Hoffnung auf Kontinuität für die bereits erreichten Neuerungen und sie brachten einen allgemeinen Niedergang in der Kunst. Einige Komponisten zogen sich ganz aus der Öffentlichkeit zurück. Happenings und andere Formen der freien künstlerischen Kommunikation kamen fast völlig zum Erliegen. Auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik entstanden zwar noch neue Werke, ihre öffentliche Präsentation war jedoch für viele Jahre verboten.

Die »Postmoderne Generation«

Erst 1977 wurde die öffentliche Aufführung elektroakustischer Musik wieder erlaubt, und zum Ende des Jahrzehnts begannen sich am Elektroakustischen Studio (dem früheren Experimentalstudio) erste neue Aktivitäten zu entwickeln. 1978 wurde Juraj Ďuriš als Tonmeister eingestellt, ein Jahr später wurde der

junge Komponist Vítazoslav Kubička zum Leiter des Studios ernannt. Eine neue Generation von Komponisten begann sich für elektronische Musik zu interessieren. Ihre Ansätze können bereits als postmodern bezeichnet werden, wichen sie doch deutlich von den Programmen der älteren Avantgarde ab. Die vielleicht vielseitigste und produktivste Figur ist Martin Burlas (*1955), der sich gerne zwischen den Grenzen traditioneller Genres bewegte und in verschiedenen musikalischen Kontexten heimisch wurde, von elektroakustischen Studioproduktionen, Werken für klassische Besetzungen über experimentelle Rockmusik und alternative pop bis hin zur Verwendung von Elementen der elektronischen Tanzmusik der Subkulturen. Burlas war der erste slowakische Künstler, dessen vielschichtige musikalische Identität als ein typischer Ausdruck der postmodernen Zeit gesehen werden kann. Das Poetische, Lyrische und die Melancholie in seiner Musik, die Rauheit seiner Klänge und ein ironisierend lockerer Blick auf das Material sind typisch für sein gesamtes Schaffen, auch für seine elektroakustischen Kompositionen (»Hudba pre modrý dom«, 1979; »Pláč stromov«, 1981). Seit Ende der 1980er Jahre ist Burlas auch in der improvisierten Musikszene bei verschiedenen Formationen aktiv (Transmusic comp., später VAPORI del CUORE). Ein weiterer Vertreter der postmodernen Generation vom Ende der 1970er Jahre ist Vítazoslav Kubička (*1953). Typisch für sein elektroakustisches Werk ist die Hinwendung zur Tonalität, die Arbeit mit Atmosphäre, Orchesterklang und Pathos, Variationsprinzipien, Verweise auf die ältere Musiktradition (»Venované Musorgskému«, 1981 – Mussorgsky gewidmet), aber auch soziale Konnotationen (»... a plakal by aj kameň«, 1982). Der Tonmeister Juraj Ďuriš (*1954), seit 1991 künstlerischer Leiter und treibende Kraft des Experimentalstudios und diverser elektronischer Projekte, wurde durch das kurze Erstlingswerk »Chronos I« (1983) bekannt, in dem Einflüsse des Minimalismus spürbar sind. Etwa um die Mitte der 1980er Jahre begannen die Musiker digitale Techniken einzusetzen wie etwa in Ďuriš Soundscape-Komposition »Zrodenie svedomia« (1984). Seit den späten 1980er Jahren interessierte sich Ďuriš auch für multimediale Kombinationen von Klang, Video, Skulptur und Lasertechnik.

Klimaänderung und Zentren der Entwicklung

Ende der 1980er Jahre kam es infolge der politischen Entspannungen auch zu einer Belebung der freien künstlerischen Szene, die abseits der offiziellen Musikkultur erneut ihren Weg an die Öffentlichkeit suchte. Einen großen Anteil daran hatte wiederum eine neue Künstlergeneration, die nach Impulsen suchte, die über die eigenen historischen Wurzeln hinauswiesen. Es entstanden Kunstprojekte, die das Potential neuer Technologien zu erkunden suchten und sich – beeinflusst von Fluxus, Improvisation und Indeterminismus, Performance und Intermedia – zwischen Theater, Musik und der Bildenden Kunst bewegten. Nach 1987 begannen sich kreative Zentren zu entwickeln, und schrittweise zu vernetzen, in deren Mittelpunkt häufig einzelne Künstlerpersönlichkeiten standen. Ihre Arbeit mündete häufig in die Organisation von Events, Festivals, Happenings oder in neue Künstlerinitiativen. Nach der Wende, in den Jahren 1989–1993, kam es zu einem enormen Aufschwung der Aktivitäten im experimentellen Bereich: der internationale Austausch funktionierte wieder und viele ältere Initiativen und Gruppen

nahmen ihre Arbeit wieder auf. Dabei war offensichtlich, dass diese Entwicklung ganz wesentlich durch die Anstrengungen von Künstlern vorangetrieben wurde, die sich im Non-Profit-Bereich organisierten und die eigennützig und eigeninitiativ begannen, die Lücken, die durch die fehlende oder mangelhafte Infrastruktur (einschließlich des Mangels an alternativen Kunstorten) entstanden waren, zu füllen. Nach der Auflösung der Tschechoslowakei 1993 aber wurden die öffentlichen Förderungen für künstlerische Projekte dramatisch zurückgefahren, was sich, verstärkt durch das politische Klima, auch in einer sinkenden Vitalität der freien Szene widerspiegelte, ein Zustand, der bis zum Ende der 1990er Jahre anhielt.

Transart Communication

1987 entstand in der Stadt Nové Zámky auf Initiative des Performers József Juhász das Projekt Štúdio Erté, ein Jahr später startete das jährliche Performance-Festival Transart Communication. Das Festival war, nach vielen Jahren des Stillstands künstlerischer Aktionen, die erste bedeutendere Plattform, die experimentelle Musiker, Bildenden Künstler, Performer und Theaterleute zusammenbrachte. Milan Adamčiak erinnert sich an seine Beteiligung: »1988 wurde ich zum Festival eingeladen, aber nicht als Künstler, sondern als Experte für experimentelle Musik, vor allem für die Elektroakustik. Zur Eröffnung spielten wir elektroakustische Musik und ich hatte damals bereits das Gefühl, dass sich die Szene öffnet. Es waren Leute aus der ganzen Welt da, nicht nur Einheimische.«⁶ Seit seiner Entstehung hat Transart Communication zahlreiche ausländische wie auch einheimische Performer vorgestellt, darunter gefeierte Bildende Künstler aus der ehemaligen Untergrund-Szene, aber auch Künstler und Musiker, die mit neuen Technologien arbeiteten. Das Festival wurde zu einem der wichtigsten Zentren der mitteleuropäischen Performance-Szene und beeinflusste eine Reihe von ähnlichen Projekten in der Tschechoslowakei.

Die Gesellschaft für Unkonventionelle Musik (SNEH)

Einer der wichtigsten Impulse für die Szene um die Jahrzehntwende war die von Adamčiak initiierte Gründung der »Gesellschaft für unkonventionelle Musik« (Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH) im Jahr 1990. Ursprünglich war sie ein Mitglied der Musikunion (Hudobná únia), einer professionellen Interessenvereinigung, die nach der Wende aus dem ehemaligen Komponistenverband (Zväz skladateľov) hervorgegangen war. Die Gründungsmitglieder der Gesellschaft waren aktive Musiker, Performer und Wissenschaftler – darunter Peter Machajdík, Jozef Cseres, Michal Murin, Oľga Smetanová, Peter Martinček und Zbyněk Prokop. Zum ersten Mal überhaupt entstand in der Slowakei eine Plattform zur kontinuierlichen Förderung der Produktion, Präsentation und Dokumentation von Entwicklungen und Veränderungen nicht nur in der experimentellen Musik sondern auch in deren Verhältnis zu anderen Medien.

Das Ziel der SNEH in den ersten zehn Jahren war, das posttotalitäre Defizit auf diesem Gebiet durch eine starke internationale Vernetzung zu überwinden. Die SNEH fungierte in ihrer frühen Phase als eine Art Dachorganisation, der Ensembles wie Transmusic Comp. oder Balvan angeschlossen waren und die häufig bei den Events der Gesellschaft auftraten.

Im Mai 1990 fand die erste Ausgabe des Festivals Konvergenzie (Konvergenzen) mit der ersten gemeinsamen Performance von Transmusic Comp., Balvas und Martin Burlas Formation Ospal pohyb statt. In den Jahren 1991 und 1992 organisierte SNEH das Intermedia-Festival »Festival intermedialnej tvorby - FIT«, das sich, der Name war Programm, auf die Übergangsbereiche zwischen visueller Kunst, Musik, Theater, Performance aber auch experimenteller Poesie konzentrierte. Die Projekte der SNEH umfassten eine enorme Bandbreite von Genres und Gattungen und waren offen für die unterschiedlichsten Stile und Strömungen. Ihre starke Betonung von Kreativität, freiem künstlerischen Ausdruck und Intermedia knüpfte an die Fluxus-Tradition an. Die vierteilige Konzertserie »Musicsolarium« stellte innovative Musikprojekte von Solokünstlern, Gruppen und neuen Ensembles wie dem Improvisationsensemble VAPORI del CUORE an diversen Orten von Bratislava vor.

Nach 1995 konzentrierte sich die SNEH auf die Organisation des Festivals für »zeitgenössische progressive Musik und ihre intermedialen Überschneidungen« Sound Off. Initiiert von Michal Murin und Jozef Cseres, fand Sound Off in Bratislava, Šamorín, Nové Zámky und Nitra statt. Während die ersten beiden Jahre thematisch um unkonventionelle Ansätze in der Musik und der Bildenden Kunst kreisten, konzentrierten sich die beiden folgenden Jahre auf das Verhältnis zum historischen Erbe und auf die innovative Verwendung von klassischen Musikinstrumenten.

Im Rahmen des Projektes »Left Hand of the Universe« (1997) fanden Multimedia-Performances statt, bei denen sechs Pianisten in Europa, den USA und Australien simultan linkshändig auf demolierten Klavieren spielten (Konzept und Realisierung: Ross Bolleter, Michal Murin, Zdenek Plachý, Milan Adamčiak, Stephen Scott, Dan Wiencek und Nathan Crotty). Im Jahr 2000 widmete man sich dem Thema »Puppen in der Kunst« (Pupanimart). Das abschließende Sound Off-Festival 2002 stand unter der Überschrift »Typewriter« und stellte eine Reihe künstlerischer Interpretationen rund um die verschwundene Technologie der Schreibmaschine vor. 2003 wurde die SNEH offiziell aufgelöst, doch ihre Protagonisten sind bis heute aktiv und etablierten in der Folgezeit eine Vielzahl von weiteren Projekten.

Die Abende neuer Musik

1989 initiierte Daniel Matej, der Gründer des Ensembles für zeitgenössischen Musik VENI und Programmleiter beim Musikfond (Hudobn fond), das erste Festival für zeitgenössische Musik in der Slowakei Večery novej hudby (Abende neuer Musik). Das Festival fand von 1990 bis 2009 statt und konzentrierte sich auf die Präsentation von internationaler und slowakischer zeitgenössischer Musik ganz unterschiedlicher Richtungen (klassische Kompositionen, die von der amerikanischen experimentellen Musik beeinflusst waren, Postminimalismus, improvisierte Musik). Häufig gingen daraus Folgeprojekte hervor, die internationale und slowakische Musiker vernetzten. Das Festival, das 1992 erstmals John Cage vorstellte, reflektierte auch eine Tendenz der gesamten experimentellen Szene, nämlich Komposition und Improvisation zu verbinden, indem es Musiker und Interpreten aus beiden Bereichen – der Elektronischen Musik und der Improvisationsszene – zusammenführte (John Oswald, Otomo Yoshihide, Chris Cutler, John Tilbury).

Das Festival Melos Ethos

Das größte Festival zeitgenössischer Musik in der Slowakei, Melos-Étos, wurde 1991 gegründet. Die Initiative für das Festival, das alle zwei Jahre stattfindet, ging von mehreren Komponisten der Generation der slowakischen Avantgarde der 1960er Jahre aus. Ihr Hauptmotiv war zunächst die Überwindung eines historischen Defizits: Der thematische Schwerpunkt lag auf der Präsentation von Komponisten, deren Werke vom politischen System verboten worden waren und die deshalb in der Öffentlichkeit kaum bekannt waren. Mit Melos-Étos nahm die Idee eines repräsentativen Festivals für zeitgenössische Musik, deren Verwirklichung in den 1960er Jahren aus politischen Gründen unmöglich gewesen war, nun, nach der Wende, konkrete Gestalt an. Das Programm konzentrierte sich auf die klassische Moderne des 20. Jahrhunderts, aber Melos-Étos veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio des Rundfunks auch Konzerte mit elektroakustischer Musik.

Das Center for Electroacoustic and Computer Music (CECM)

Für das Experimentalstudio des Rundfunks – das seinen ursprünglichen Namen wieder annahm – begann nach der Wende eine Periode des künstlerischen Aufschwungs: eine ganze Reihe kreativer Kooperationen und eine Vielzahl neuer elektronischer Werke der jüngeren Komponistengeneration (Peter Zagar, Robert Rudolf, Alexander Mihalič, Marek Piaček) entstanden hier. 1991 wurde Juraj Ďuriš zum künstlerischen Leiter des Studios ernannt und zusammen mit Andrej Zmeček gründete er 1992 das Center for Electroacoustic and Computer Music (CECM). Das Ziel des CECM war, elektronische Musik in einem weniger formellen Rahmen zu präsentieren, als dies offizielle Institutionen taten. Das Center gab die erste CD mit elektroakustischer Musik slowakischer Komponisten heraus und organisierte Seminare und Tagungen für das Fachpublikum, wie das International Forum of Electroacoustic Music (IFEM) '92, das 1992 und 1994 in Dolná Krupá stattfand. Das umfangreichste Projekt des CECM war jedoch eine Serie von Events mit dem Titel »BEE95CAMP« und »BEE96CAMP« (Bratislava European Electronic Computer Art & Music Project), bei der es um den experimentellen Umgang mit Klang und neuen Medien ging. Das CECM war eine Art Netzwerk-Plattform, unter deren Regie mehrere Festivals, Konzerte und Ausstellungen oft in Kooperation mit anderen Organisatoren stattfanden. So entwarf das CECM das Konzept für das Festival elektroakustischer Musik FEM '95 und FEM '96, und koordinierte weitere Projekte, darunter das Festival Sound Off der SNEH und das Transart Communication Festival.

Intermedia, Improvisation und plurale Identitäten

Die slowakische experimentelle Musik Ende der 1980er Jahre, besonders aber in den folgenden zehn Jahren, war durch eine Vielzahl von Konzepten und Arbeitsweisen charakterisiert: elektroakustische Studioproduktionen, Live-Elektronik, improvisierte Musik mit unterschiedlichen Freiheitsgraden, Fluxus-Impulse, audiovisuelle Konzeptionen und postmoderne Arbeitsweisen mit unterschiedlichen Genres und Stilen existierten nebeneinander. Zahlreiche internationale Kooperationsprojekte sind ein Beweis für den Wunsch, sich in den globalen Kontext einzugliedern.

Gleichzeitig finden sich in der Slowakei kompositorische Strategien, die darauf hindeuten, dass das Konzept der musikalischen Identität als Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre oder zumindest einem individuellen Stil an Bedeutung verlor. Eines der Merkmale der zweiten Welle postmoderner Musiker und Komponisten in den 1990er Jahren ist eine genübergreifende, stilistische Mehrfachzugehörigkeit vieler Protagonisten, deren wichtigste Voraussetzung die gleichzeitige Beherrschung mehrerer musikalischer »Sprachen« war.

Transmusic Comp.

1989 gründeten Milan Adamčiak, Michal Murin und Peter Machajdik die Performancegruppe Transmusic Comp. Bis 1996 war sie ein integraler Bestandteil der Gesellschaft für Unkonventionelle Musik (SNEH). Ihre Mitglieder waren nicht nur professionelle Musiker, sondern auch Bildende Künstler und Laien. Neben den Gründern gehörten u. a. Martin Burlas, Peter Horváth, Peter Cón, Zuzana Gécsová, Daniel Matej, Vladimír Popovič, Olga Smetanová, Peter Strassner, Michaela Czinegeová, Peter Zagar, Juraj Bartusz und Zbyněk Prokop zur Gruppe. Seit ihrem ersten öffentlichen Auftritt kurz vor der Wende (im Oktober 1989) präsentierte die Gruppe Dutzende von Performances im Rahmen größerer Events, bei Vernissagen von Ausstellungen und bei Festivals. Am 1. Januar 1990 wurde das Gründungsmanifest des Ensembles formuliert: »Das Kunstensemble TRANSMUSIC COMP. ist ein offener und variabler Zusammenschluss von Künstlern, die auf dem akustischen, musikalischen und audiovisuellen Gebiet für die Entfaltung, Vertiefung und Überschreitung der Grenzen künstlerischer Konventionen arbeiten. [...] Das Repertoire des Ensembles ist offen. Das Ensemble akzeptiert Projekte, die die unterschiedlichsten Richtungen von Musik miteinander verschmelzen, aleatorische und improvisierte Konzerte, instrumentales Theater, Projekte mit unkonventionellen Klangquellen, Audio Art und anderes.«⁷

Transmusic Comp. konzentrierte sich auf die Interpretation graphischer Partituren und auf freie Improvisationen. Typisch ist der Einsatz elektroakustischer Komponenten, die Verwendung von starken visuellen Elementen und Elementen aus dem Theater und der experimentellen Poesie. Neben traditionellen Instrumenten benutzten die Performer Adamčiaks Sammlung mehrerer hundert selbstgebauter Musikinstrumente, Ready-mades und Klangobjekte.

Der Aktionsrahmen, die Vielfalt und der Umfang der Aktivitäten des Ensembles sind selbst in europäischem Maßstab einzigartig. Inspiriert von der Fluxus-Tradition präsentierte Transmusic Comp. intermediale Kunst, die die Verbindung unterschiedlicher künstlerischer Sphären zum Ziel hatte. Trotzdem oder vielleicht gerade weil sich Transmusic Comp. von etablierten Formen abwandte, wurde die Bedeutung des Ensembles in der Musik- und Kunstgeschichte nur wenig reflektiert.

Die zweite »Postmoderne Welle«

Peter Machajdik ging 1992 nach Berlin. Seine Arbeiten reichen von elektroakustischen Werken über die Kooperation mit Tänzern bis hin zur improvisierten Musik (mit David Moss, Jon Rose und Malcolm Goldstein) und zahl-

reichen Klangenvironments. Intermedia und konzeptuelle Ansätze blieben auch weiterhin ein wichtiger Aspekt seines Werkes: z. B. in »Zelená Hudba« (Grüne Musik, 1993) für beliebige Besetzung, in der er eine Videokamera benutzte, um Musiker in der Natur aufzunehmen und die Künstler einen Teil ihrer Gage für ökologische Zwecke spendeten.

Michal Murin gründete 1997 mit Jozef Cseres das Duo Lengow & HEyeRMEarS, dessen Aktionen sich zwischen »diskursiven und nicht-diskursiven Ausdrucksformen« bewegen. In ihren Performances sind die Grenzen zwischen der künstlerischen Performance und ihrer theoretischen Interpretation, zwischen der realen und der virtuellen Welt, aber auch zwischen Seriosität und intellektuellem Humor fließend. »Lengow & HEyeRMEarS Meet the Radio Artists« (2000) war die erste Internet-Audio-Performance in der Slowakei. Die Performance, die in Echtzeit ein Remix von Radiostreams aus mehreren Ländern präsentierte, fand im Rahmen des oben erwähnten Sound Off-Festivals statt.

Daniel Matej (*1963), der künstlerische Leiter mehrerer unterschiedlich ausgerichteter Ensembles zeitgenössischer Musik, arbeitete an graphischen Partituren, realisierte Improvisationen, in denen er elektronische Geräte einsetzte (Plattenspieler, CD-Player, Klangobjekte) und produzierte die elektroakustische Studiokomposition »SATIE-collage« (1995). Mit dem Ensemble VAPORI del CUORE (seit 1993) arbeitet er an improvisierter Musik und im Grenzbereich zwischen Komposition und Improvisation, häufig mit Musikern der internationalen Experimentalszene.

Martin Burlas war auch in den 1990er Jahren außerordentlich aktiv, neben Auftritten in Improvisationsensembles auch in Soloprojekten, in denen er sich klanglich vom Underground und Electronic Dance inspirieren ließ. Er nutzte Sampling-Techniken in seinem Avant-Rock Projekt »Sleepy Motion« und widmete sich auch der Computermusik (»Overload«, 1996; »Untergang des Mindestens«, 2003).

Lubomír Burgr (*1964) schrieb mehrere elektroakustische Kompositionen (u. a. »Ogloj Chorchoj«, 1991). Der Violinist ist ein gefragter Improvisationsmusiker (im Projekt »Pink Big Pig« mit Marek Piaček verwendete er auch Live-Elektronik) und auch im alternativen Rock- und Pop-Kontext (Ali Ibn Rachid, Dogma) zu Hause.

Peter Zagar arbeitete nur am Anfang seiner Karriere mit Studioelektronik (»Sen«, 1985), später komponierte er vor allem für klassische Instrumente. Als Pianist und Improvisationsmusiker ist er jedoch in verschiedenen Projekten aktiv (VAPORI del CUORE, don@u.com).

Marek Piaček (*1972) kam mit der mehrfach ausgezeichneten elektroakustischen Komposition »Flauto dolce« (1991) zur Experimentalszene. Neben den elektroakustischen Werken entwickelten auch seine anderen Projekte eine große Bandbreite. Viele seiner Werke teilen bestimmte Merkmale wie z. B. das bewusste Spiel mit dem Trivialen, Anleihen bei der Pop-Kultur, die Überwindung von Genre- und Gattungsgrenzen, den kreativen Umgang mit neuesten Technologien, das Nebeneinander von Komposition und Improvisation und das Experimentieren mit neuen Ansätzen ebenso wie einen speziellen musikalischen Humor.

Die genannten Komponisten zählen auch heute noch zu den wichtigsten Akteuren der slowakischen Szene. Ihre Arbeiten können überwiegend der

zweiten postmodernen Welle zugeordnet werden. Die hier vorgestellte Charakterisierung ihrer Arbeiten kann aber lediglich als Einführung in die unterschiedlichen und sich ständig weiter entwickelnden künstlerischen Positionen dienen, die das Bild der slowakischen experimentellen Musik am Ende des 20. Jahrhunderts geformt haben.

Ende der 1990er Jahre meldete sich bereits eine neue Generation zu Wort. Für sie ist eine noch größere Heterogenität der Stile und eine Vielzahl individueller Positionen und Genres charakteristisch, darunter Einflüsse der Subkulturen (Post-Industrial, Glitch, Noise, Ambient, die DIY-Szene), ein neues, unbefangenes Verhältnis zur Technik (Computer, Analog- und Digitalelektronik) und die Abkehr von der akademischen Kompositionsausbildung. In Zukunft werden sich die etablierte und die Underground-Szene wohl überschneiden und der »Do-it-yourself«-Aspekt wird weiter in den Vordergrund drängen. Die internationale Vernetzung von Künstlern und Projekten führte aber auch zu einem erneuten Bruch im Verhältnis der jüngeren Generation zu ihren Vorgängern.

Übersetzung: *Ingrid Zelenay*

- 1 Jozef Malovec, »Spomienky na začiatky elektroakustickej hudby v Bratislave« (Memories of the Beginnings of the Electroacoustic Music in Bratislava), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, Band XXII, S. 64.
- 2 Ján Stadtrucker, »Slovenské osudy hudby elektronickej« (The Slovak Fate of Electronic Music), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, Band XXII, S. 35.
- 3 Ibid. p. 35.
- 4 Jozef Malovec, »Spomienky na začiatky elektroakustickej hudby v Bratislave« (Memories of the Beginnings of Electroacoustic Music in Bratislava), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, Band XXII, S. 65.
- 5 Milan Adamčiak, »Ensemble Comp«, in: »Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry«, Jana Geržová (Hrsg.), afad press, Bratislava 2006, S. 245.
- 6 <http://kloaka.membrana.sk/>. (25. Mai 2011).
- 7 Milan Adamčiak, »Transmusic Comp«, in: Avalanches 1990–95, »Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu«, Michal Murin (Hrsg.), SNEH, Bratislava 1995, S. 35.

Organized Sound and Experiments in Slovak Music

Slávo Krekovič

➤ Introduction

Slovakia was an integral part of Czechoslovakia, a joint state, until the end of 1992. Nevertheless, there were many cultural aspects very specific to the Slovak part of the country that played a significant role in the rich history of experimental music production, which goes back to the 1950s. Numerous interesting activities, which took place in the institutional as well as the unofficial or semi-institutional domain, had an international aspect. Productions by pioneers of electroacoustic music and live electronics met at a confluence of avant-garde manifestations of the New Music (“Nová hudba”), and later combined with influences of American experimental music, Fluxus intermedia movement (happenings, events, and performances), audio-visual arts and improvised music.

Looking back, one can see that most experimental projects in Slovakia originated under a totalitarian system which was restricting free artistic production based on party-prescribed preferences. Political détente (1962–1968 and from 1987 until the collapse of Communism) was rather short, but ranked among the most fruitful creative periods. The development of Slovak experimental music can be perceived as a shift from the first establishment of a classical music avant-garde to a fully-fledged pluralistic setting, but also as a shift from the phenomenon of a university-educated composer through to the character of a creative sound engineer, and then to a general democratization of music-making towards the end of the 1990s.

The Beginnings

The beginnings of electroacoustic music in Czechoslovakia were, for several reasons, delayed when compared with developments in Western Europe. After 1948, music production was subject to ideological screening by the newly-established Association of Czechoslovak Composers (Zváz československých skladatel'ov) and by a politically-controlled media. Avant-garde approaches were considered to be in conflict with the officially sanctioned aesthetics of so-called socialist realism. The prescribed emphasis on accessibility and involvement of a popular nature, in combination with suspended contact by creative arts with international developments, restricted encouragement of experimenting with new ideas or approaches. A free creative

manifestation, in particular if it came from the musical culture of the capitalistic West, was perceived as a threat to the official artistic doctrine. Political pressure on art started gradually to relax following the fall of Stalinism after the 1956 Congress of the Communist Party of the Soviet Union. At that time a new generation of composers was studying at the Academy of Art who did not identify with the traditionalist, politically-motivated direction of their teachers, and who were finding their own way, inspired by contemporary international developments. Notable representatives of that generation include Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (b. 1937), Roman Berger (b. 1930), Ladislav Kupkovič (b. 1936), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Parík (1936–2005) and Pavol Šimai (b. 1930). Malovec recalled: “What first attracted our attention was the art by the second Viennese school, and then all contemporary musical avant-garde. Only by virtue of gradual, inconspicuous political liberalization that culminated in the known events at the end of the 1960s, could we survive as universal and versatile open artists. Life then was not very comfortable, but it was creative and free to a certain degree.”¹ Students and recently-graduated composers became publicly active, and in order to overcome a general shortage of information about new trends in music, they organized seminars on works by the representatives of the New Music avant-garde (Boulez, Stockhausen, Nono). Besides limited access to information about new developments from the European centre of electroacoustic music, poor equipment was another restricting factor. Art production was then confined to the state institutions which, however, did not consider investing in the purchase of state-of-the-art equipment. There were specialized electronic music studios in several nearby countries in the 1950s, but in Slovakia the first simple experiments with recording technologies were made as late as 1958 in the apartments of Roman Berger and Ilja Zeljenka. The interest shown by a new generation of composers, later called the Slovak musical avant-garde of the 1960s, in new means of expression can be understood as their response to conservative teachers, and as a need by individual composers to define their expression in the context of what was going on in the world at that time. The Warsaw Autumn Festival, established in 1956, was not only driving the development of the so-called Polish composition school. It was one of the most important trans-cultural, East-West communication venues for Slovak authors as well. *Slovenská hudba* (Slovak Music) was a journal that also served as a catalyst, and after 1963 it turned into an important platform for debate.

The Sound Workroom

The beginnings of electroacoustic music in Slovakia were long considered an experiment at the periphery of musical events, and its status moved between being tolerated and being banned. Despite this atmosphere, the Sound Workroom of Czechoslovak Television was established in the former Tatra bank building in 1961. It was the very first studio of its kind in Czechoslovakia and joined the family of a few other similar studios abroad. The sound engineer Ivan Stadtrucker recalled: “The Sound Workroom was the first electronic music studio in Czechoslovakia but it cannot be considered as an isolated phenomenon, separated from the rest of the cultural world. The studio, right from its start till the end, was very hard to digest for the supporters

of the official ideology and the aesthetics of social realism. It was a headache and trouble, but it could not be banned since it did not exist under law. Its material substance was just a very well-equipped sound effects studio, unless it was used for electronic music production. The Sound Workroom made quite an impression, especially with its non-traditional sounds for movies and the television dramas that were just starting in Slovakia.”²

The Sound Workroom was the first workplace for team work by composers and sound engineers, which from that point became the working model in Slovak production. In 1961 Ilja Zeljenka, with Stadtrucker’s assistance, made music for “65 miliónov” (65 Million), directed by Miro Horňák, with the original title “Baladická suita” (The Ballad Suite). Stadtrucker gave more details: “The movie ‘65 Million’ was supposed to bear that title. But in order to prevent the film from ending up in a drawer because of its ‘pacifism’, the director had to change its title and add shots of a fighting Fidel Castro! We produced over 20 minutes of music for this feature film by our friend. It can be referred to as electroacoustic only in a broader context, because we also worked with sounds of non-electronic origin (real sounds, prepared piano).”³

The Experimental Studio

The idea of having an independent electroacoustic music studio detached from television or film production within Czechoslovak Radio appeared in 1964. The studio *Triková réžia* (Special Effects Studio) was eventually established, and in June 1965 it became the Experimental Studio of Czechoslovak Radio (Experimentálne štúdio Československého rozhlasu). The studio was managed by Peter Kolman, who remained with it until his emigration in 1977. The typical feature of the workplace was an emphasis on teamwork, combining the skills of sound engineers with the ideas of composers. The studio, with strong creative involvement by sound engineer Peter Janík, (as well as Ján Backstuber since 1968) could also focus on the production of independent electroacoustic music, and offer composers professional input for the implementation of their ideas. Composers who were interested in electronics moved from the television Sound Workroom, which ceased to exist in 1966, to the Experimental Studio.

The first independent electroacoustic composition in Slovakia goes back to autumn 1966. Jozef Malovec produced the composition “Orthogenesis” using genuine synthetic sounds with assistance from sound engineer Peter Janík, using the foundations of his earlier scenic music. “The material seized my attention so much that I decided to make it into an independent composition. There was no stereo equipment in Bratislava Radio so we had to record the first mix using a commercial (non-studio) tape recorder.”⁴ Two years later the stereo version of this composition won an award at the First International Electronic Music Competition at Dartmouth College in the USA. In 1968 the author produced a quadrophonic mix of the composition, which was immediately awarded a prize at the International Congress of Electroacoustic Music in Florence, and attracted much international attention.

The Avant-garde Pioneers

In early Slovak electroacoustic music methods derived from *musique concrète* were applied, as well as hard to find electronic sound generators which were used in the final sound array. The poetics of a strong fascination with exotic sound structures predominated, but the outlines of the compositions were firmly anchored in rational compositional thought. The different approaches by individual young composers soon developed into varied profiles.

While the first electronic compositions by Jozef Malovec (“Orthogénésis”, 1966; “Punctum Alfa”, 1968) were based on detailed work with electronically-generated material inspired by cosmology, his following works included principles of *musique concrète*, a collage combining the recorded material with color and semantic contrasts, adorned with a peculiar musical wit.

The composer also used live electronics and ironically embedded “found footage” (such as a brass band recording).

The philosophically-oriented Roman Berger first participated in team experimental bricolage in 1958, and composed his first autonomous electroacoustic composition “Elégia” in memory of Ján Rúčka in 1969, drawing on older film music. The concerted and rational use of transformed instrumental recordings predominated in his electroacoustic works, which Berger understood as an expression of a new, non-classical thinking paradigm appearing simultaneously in science and art.

Peter Kolman produced seven electroacoustic compositions before 1976 in which he had an interesting approach to using specific sounds and electroacoustic material. He pioneered a new piece of equipment in the Experimental Studio in the early 1970s, namely a modular synthesizer ARP 2115, which offered a more sophisticated and structured use of sound and also brought new principles of rhythmic structuring of synthetic sounds: (“9 ½”, 1976).

Ivan Parík (1936–2005) arrived in the Radio Studio in 1969. His works of the following period included recordings of his own or borrowed compositions or modifications of sounds produced on acoustic instruments (“Homage to William Croft”, 1969). Engaging with, or rather entering into a dialogue with, classical traditions and historical musical materials is the strategy taken in the electroacoustic works by composer and mathematician Miro Bázlik (b. 1931). His fascination with the music of J. S. Bach, mathematical rules and the need to develop dialogue-like comments on older music in a new medium was reflected in several of his compositions, the most important of which include the series “Spektrá. Metamorfózy a komentáre k I. dielu Dobré temperovaného klavíra J. S. Bacha” (1970–1972). The audio materials used were portions of recordings of the composition by Bach, at times quite easy to identify, and at other times well concealed.

A graduate in composition from the Polish Katowice, Tadeáš Salva (1937–1995), tested electronics in “Rozhlasové oratórium” (The Radio Oratory) in 1965 for the first time, and took an interest in folklore and its combination with avant-garde means of expression. The most extensive of six short compositions using electronic media is the 26-minute radio quadrophonic opera, “Plač” (1976), built up from two layered vocal parts.

Ladislav Kupkovič and Hudba dneška: Event, Happening, Performance

Ladislav Kupkovič (b. 1936), a university-educated violin player, conductor and self-trained composer, is one of the key personalities of the music avant-garde who came to the scene at the turn of the 1950s and 60s. His activities covered an unusually broad scope and were primarily the manifestations of a uniquely courageous artistic non-conformity and free spirit responding to contemporary global developments. They included compositions for classical instruments, electroacoustic music, conducting contemporary compositions, but also organizing concerts and intermedia events. He was the first artist in Slovakia to experiment not only with the use of electronics in concerts but also with spatialization, indeterminism and improvisation in an array of works ranging from chambers to large ensembles.

In 1964 he established Hudba dneška (Today's Music), which specialized in introducing contemporary works by domestic and international composers and varied participation for the following five years. The first Hudba dneška concert took place in January 1964 and marked the beginning of a series called "Kaleidoskop hudby nášho storočia" (A Kaleidoscope of Music of our Century), followed by numerous later performances at other venues (Bratislava, Košice, Banská Bystrica, Brno, Vienna, Warsaw Autumn, Ljubljana, West Berlin, Darmstadt and Frankfurt). The ensemble made several recordings of contemporary music for radio, television and gramophone records. Kupkovič also established intensive contact with leading personalities of the European music avant-garde (e.g. Karlheinz Stockhausen).

Most of the works by Kupkovič of that period were intended specifically for the Hudba dneška ensemble. The works display conceptualism, an open form and playful search for non-traditional solutions – aiming to break stereotypes in musical performance practice. The composer preferred unusual instruments and borrowed material ("Morceau de genre" – composed of the first six bars from Elgar's "La Capricieuse" for violin and piano), graphical scores, intermediality and taped music used in combination with classical instruments. He also used improvisation with electronics in concert settings, at times also with a political component to it (such as performing the composition "Preparované texty III" in which was included a recording of a Czech editor interviewing a Soviet soldier at the time of the military invasion of Czechoslovakia in August 1968).

Spatial compositions and programs with the creative participation of musicians and the audience were very refreshing in the contemporary Slovak and international scene. The author referred to "Dioe" (1968) as "the orchestral games with conducting" since the score has text-based instructions and orchestra players participate in conducting. Many of the experimental concerts by Kupkovič were held after his emigration to West Germany in 1969. He later introduced the title "Wandelkonzerte" for spatial events taking place simultaneously in several rooms. A concert experimenting with remarkable scope and ideas was the project "Musikalische Ausstellung" (Musical Exhibition) of March 1970, held in the West Berlin Art Academy where musicians called "playing exhibits" played on nineteen stages for several hours.

The Smolenice Seminars

One of the benefits of détente during the 1960s, and also proof of the involvement of the young generation of Slovak composers and theoreticians in active exchange with the international community, were three editions of the Smolenice Seminars for contemporary music. The idea to organize a contemporary music festival goes back to 1965, but it eventually ended up in the form of seminars with papers and concerts for the professional community, held at a castle in the village Smolenice near Bratislava. The first two years were held on the initiative of Peter Faltin, an active musicologist, as well as Ladislav Kupkovič, with internationally-acclaimed guests. Karlheinz Stockhausen and Józef Patkowski, the founder of the Warsaw Experimental Studio, Ulrich Dibelius, Eduard Herzog, and domestic composers, specifically Kupkovič and Peter Kolman, made presentations at the 1968 seminars. Stockhausen's "Hymnen" and "Prozession" for electronics and instrumental players with the Cologne interpreters, and the collective composition "Profile" (Profiles) for the Hudba dneška ensemble (Kolman, Malovec, Parík and Kupkovič), were performed in a non-traditional spatial context.

A year later, György Ligeti, Vinko Globokar, Henryk Mikolaj Górecki, Boleslaw Szabelski and the Czech theoretician Vladimír Lébl accepted the invitation to give presentations in Smolenice. The Hudba dneška ensemble performed Ligeti's "Poème Symphonique for 100 Metronomes" and a happening, "Ad libitum", which consisted of a concert taking place in several halls of the castle in which the audience had an opportunity to play over a hundred instruments under the supervision of the musicians. At that time the musical community was becoming aware not only of the European avant-garde, but also witnessed the influence of Anglo-American experimental music, with its moments of indeterminism, improvisation and performance, which were represented by a semi-improvised performance by Peter Kotík with the quax ensemble, interpreting the graphical score "Treatise" by Cornelius Cardew.

The third year of the event was held in 1970 under the clouds of political change that followed the occupation of Czechoslovakia by armies of the Warsaw Pact. The chief organizers, Faltin and Kupkovič, decided to stay abroad in the long term, and what was to be the last event was prepared by Ivan Parík and his wife. The participation of Mauricio Kagel with the Cologne ensemble for new music, as well as the opening concert including a spatial composition called "Dislokácia II" by musicology student Milan Adamčiak (the event looked like a chess game which was controlling the music being played in another room), made it a memorable event, however.

Milan Adamčiak: Intermedia Artist

The Slovak musical avant-garde in the pre to mid-1960s (and mostly up to the 1980s) was mostly oriented towards the European cultural context. Influences from American experimental music, such as indeterminism, improvisation, compositional use of the space, and a consequent intermedia approach, were first present in works by Kupkovič, and only later in the creative and organizational work by Milan Adamčiak (b. 1946), who became a key personality in Slovak experimental music.

Although Adamčiak had a musical background (he studied violoncello at the conservatory and later also musicology), he was always interested in the creative combination of several media and art forms including music, experimental poetry, performance and visual art. A characteristic feature of his works was a natural crossing of borders between several genres and media realized in the form of graphical scores, installations and environments including various sound objects, production of non-traditional musical instruments and also various action forms typical of intermedia art (happenings and performance).

In 1969 he and Róbert Cyprič (1951–1996) established an art group called Ensemble Comp., whose manifesto of 23 October 1969 was published in the *Mladá tvorba* magazine, signed also by the visual artist Alex Mlynárčik. The Manifesto⁵ included a definition of the new perception of the relationship with music as a participative, creative process in the intermedia spirit of the Fluxus movement, indeterminism and the open form of Anglo-American experimental music, as well as the latest developments in improvised music. Adamčiak implemented such an approach throughout his artistic career. “Vodná Hudba” (The Water Music) (with Róbert Cyprič and Jozef Revallo), performed in 1969 in an indoor swimming pool in Bratislava, was a memorable event. The concept drew loose inspiration from the title of a composition by G. F. Händel, and took the form of a concert by musicians playing in the pool. Graphical scores by the artist were first exhibited at a joint exhibition “Partitúry” in Prague and Brno (1969), and also at an solo show, *Visual Music*, in Bratislava (1970). At that time the first compositions were produced that used electronics (“Qu'est-ce que c'est la musique?”, 1970). Adamčiak preferred live performances with acoustic instruments complementing the tape recorded sounds in accordance with the author's instructions.

After graduating from university he took a job as a musicologist with the Slovak Academy of Sciences. Experimental art events were not welcome after the Soviet invasion, and Adamčiak practically withdrew from public life for fifteen years.

Occupation – »Normalisation« – Isolation

The more-or-less free period of electroacoustic music production intersecting with global developments that during the 1960s was abruptly brought to a halt by the invasion and occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops in August 1968, a major turning point in the then-emerging democratization. The following three years were used by the ruling power elite to strengthen its control over art, to close the border, and to cut off lines of communication with the Western world. Many personalities who had been the instigators of musical events and innovation emigrated from the country: Šimai in 1968, Faltin and Kupkovič in 1968, and later also Kolman (in 1977). The cessation of the Smolenice Seminars, the *Slovenská hudba* journal as well as Czechoslovakia leaving the International Society for Contemporary Music (ISCM) were just a few signs of a process that was euphemistically called “normalization”. The 1972 congress of the Association of Composers expelled composers who had represented the progressive wing, including Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Roman Berger, Juraj Pospíšil and Juraj Hatrík, as well as certain music critics. The early 1970s ended any continuation of

trends and brought a downturn in creative art, the withdrawal of certain authors from the public scene, and an end to public happenings and other non-traditional forms of free art communication. New electroacoustic compositions were made, but they were banned from public presentation for several years.

»Postmodern Generation«

Electroacoustic music in public was resumed in 1977, and at the end of the decade activities began to evolve around the Electroacoustic Studio (the former Experimental Studio). Juraj Ďuriš became the sound engineer in 1978, and young composer Vítazoslav Kubička became the program director. Members of a new generation became interested in electronic music whose positions could be described as Postmodern, leaning away from the avant-garde tendencies.

Martin Burlas (b. 1955) is perhaps the most universal and productive personality who enjoyed crossing borders between genres and was actively involved in several music contexts, from electroacoustic studio works, pieces for classical musicians, through alternative and experimental rock and alternative pop up to the use of elements of subcultural electronic dance music. Burlas was the first musician in Slovakia whose multiple musical identities can be perceived as a specific expression of the postmodern age. His works possess distinct poetry, lyricism, and melancholy as well as roughness of sound and an ironic, distanced view of the material, all of which are typical of his works, including his electroacoustic compositions (“Hudba pre modrý dom”, 1979; “Plač stromov”, 1981). Starting in the late 1980s, Burlas has also been active as an improviser in various projects (Transmusic comp., later VAPORI del CUORE).

Vítazoslav Kubička (b. 1953) is a member of the postmodern generation that emerged at the end of the 1970s. His electroacoustic works have distinct features, such as tonality, use of atmosphere, orchestral sound, paths, the variation principle and references to pre-modern musical tradition (“Venované Musorgskému” – Dedicated to Mussorgsky, 1981) as well as social involvement (“... a plakal by aj kameň” (... A Rock Would Weep Too, 1982).

Sound engineer Juraj Ďuriš (b. 1954), who later (in 1991) became the art director and driving personality of the Experimental Studio and other projects related to electronic music, entered the scene with a short first composition, “Chronos I” (1983), which was influenced by minimalism. At that time artists started using digital technologies in successful works, such as the “soundscape” composition “Zrodenie svedomia” (The Birth of Conscience, 1984). Since the end of 1980s he has been interested in combinations of sound with other media such as video, sculpture and laser.

Climate Change and Centers of Activity

The end of the 1980s brought political détente and a revival of free art experiments going beyond official culture that sought ways to reach the public. This was also happening because of another creative generation that became active and began seeking new inspiration in addition to its historical connection – art exploring the potential of new technologies, Fluxus inspirations, improvisation and indeterminacy, performance, intermedia projects

ranging from theater through music to visual art. After 1987 centers of activity developed, and subsequently interconnected, usually surrounding mostly active artists which later began organizing events, festivals, happenings or establishing new art groups.

After the regime change, the years from 1989 to 1993 experienced a strong surge in activities. International contacts were re-established and civic associations resumed their activities. It was apparent that further development was driven mainly by organizational efforts by artists associated under the umbrellas of non-profit associations which expediently, and on their own initiative, were bridging the gap left by absent or inadequate infrastructure, including alternative and unofficial cultural venues. After the dissolution of Czechoslovakia in 1993, the level of state support for art projects was dramatically reduced and, in combination with the political climate, resulted in the diminished vitality of the independent scene, a situation which dragged on until almost the end of the 1990s.

Transart Communication

In 1987, Štúdio Erté was established in Nové Zámky upon the initiative of performer József Juhász, and the next year marked the start of the annual performance art festival Transart Communication. The event was the first significant platform to bring together musicians, visual artists, performers and theater artists after years of an attenuation of artistic activities. Milan Adamčiak recalls his participation: “They invited me to the first festival in 1988, not as a creative artist, but as a theoretician for experimental music, namely electroacoustics. We made a presentation of electroacoustic music at the opening, and right then I acquired a feeling that the scene was opening up. There were people from around the world, not just the locals.”⁶ Transart Communication has welcomed many world and domestic performers since then, including acclaimed visual artists from the former unofficial scene, as well as artists and musicians who use new technologies. The festival ranked among the key Central European performance art platforms, and was an inspiration for more activities of a similar nature in Czechoslovakia.

Society for Non-Conventional Music (SNEH)

One of the most important moments at the turn of the decades was the establishment of Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH, Society for Non-Conventional Music) in 1990. SNEH began on the initiative of Milan Adamčiak, one of the collective members of Hudobná únia (the Music Union), a professional association, actually the post-revolution transformation of the original Association of Composers. The founding members were active musicians, performers and theoreticians – Peter Machajdík, Jozef Cseres, Michal Murin, Oľga Smetanová, Peter Martinček and Zbyněk Prokop. That was the first platform ever in Slovakia for the long-term promotion of the creation, presentation and documentation of shifts and developments in experimental music, covering both sound and its combination with other media.

The goal of the SNEH initiative was to catch up and compensate for the post-totalitarian deficit in this area through strong international involvement in art throughout the following decade. SNEH played the role of an

umbrella organization, affiliating collective members such as art ensembles, Transmusic Comp. and Balvan, which were frequent performers at events organized by the society.

One edition of the Konvergenec festival was held in May 1990 with the first public joint appearance of the above-mentioned ensembles and Ospalý pohyb by Martin Burlas. The Intermedia Festival (Festival intermediálnej tvorby, FIT) was held for two years, in 1991 and 1992, upon Adamčiak's initiative which, true to its name, focused on combining visual art, music, theater, performance and experimental poetry. The SNEH projects covered a large array of genres and were open to a variety of styles, with an emphasis on creativity, free art expression and intermedia drawing from the Fluxus tradition. A four-part series of innovative music concerts called "Musicso-larium" offered presentations at various locations in Bratislava by soloists and chamber projects in this area, as well as new ensembles in Slovakia (e.g. VAPORI del CUORE).

After 1995, SNEH focused on organizing the festival of "contemporary progressive music in intermedia overlappings" Sound Off, on the initiative of Michal Murin and Jozef Cseres, held in Bratislava, Šamorín, Nové Zámky and Nitra. The first two topical years explored non-conventional approaches in music and visual art, and the following two focused on the re-contextual handling of historical heritage and innovative use of classical musical instruments.

The project "Left Hand of the Universe" (1997) included multi-media performances with six left-handed piano players simultaneously playing damaged pianos in Europe, USA and Australia (idea and realization by Ross Bolleter, Michal Murin, Zdenek Plachý, Milan Adamčiak, Stephen Scott, Dan Wiencek and Nathan Crotty). The 2000 event focused on the use of "puppets in art" (Pupanimart) and the final 2002 Sound Off was on the topic of "Typewriter" and focused on the artistic use of the disappearing typewriter technology in various interpretations. 2003 marked the official end of SNEH, but its agents are still active and have begun several new projects.

Evenings of New Music

Daniel Matej, the founder of VENI, a contemporary music ensemble and an intern and program director at the Music Fund in 1989, initiated the first festival of contemporary music in Slovakia, called Večery novej hudby (Evenings of New Music), which existed from 1990 to 2009. The festival program included presentations of world and Slovak contemporary art in various areas (composed works inspired by the Anglo-American experimental tradition, post-minimalism, improvised music), and often witnessed new special projects between domestic and international musicians. The festival also featuring John Cage in 1992, reflected the trend of combining composition and improvisation on the world experimental stage, bringing authors and interpreters together, predominantly improvisers or composers of electronic music (John Oswald, Otomo Yoshihide, Chris Cutler, John Tilbury).

Melos-Ethos

Melos-Étos (Melos-Ethos), the largest (biennial) festival of contemporary music in Slovakia, was established in 1991 by several members of the avant-

garde generation of composers of the 1960s. Its principal idea was to overcome the historical deficit through presentations by authors who had been banned under the previous political system, and for that reason were unknown to the public. The idea of having a representative festival of contemporary music which, for political reasons, could not take place in the 1960s became real after the fall of the totalitarian system. The program focused predominantly on 20th century classical composers and included concerts of electroacoustic music prepared in cooperation with the Experimental Studio.

Center for Electroacoustic and Computer Music (CECM)

The Experimental Studio resumed its original name after the Velvet Revolution and flourished, inspiring cooperation and numerous new works by the younger generation of composers who were interested in electronics (Peter Zagar, Robert Rudolf, Alexander Mihalič, Marek Piaček and others). Juraj Ďuriš became the art director of the Studio in 1991, and together with Andrej Zmeček, they started a civic association in 1992, the Center for Electroacoustic and Computer Music (CECM), to implement projects of electronic music presentation in a somewhat less formal setting than that of a state-run institution.

The Center produced the first CDs with electroacoustic music by Slovak composers and organized seminars for the professional community, namely the International Forum of Electroacoustic Music (IFEM) '92 in Dolná Krupá, with a follow-up in 1994. The most extensive CECM projects were an interlinked series of events called "BEE95CAMP" and "BEE96CAMP" (Bratislava European Electronic Computer Art & Music Project), which shared the idea of an experimental approach to sound and new media. This network platform was an umbrella for several festivals, presentations and exhibitions held in cooperation with other organizers. CECM drafted the program for the Festivals of Electroacoustic Music FEM '95 and FEM '96 and coordinated the participation of other projects, including the festival Sound Off, organized by SNEH, as well as the Transart Communication festival.

Intermediality, Improvisation and Plural Identities

Slovak experimental music had, by the end of the 1980s and especially during the following decade, embraced a multitude of concepts, including studio electroacoustics, live electronics, and improvised music with various degrees of freedom, Fluxus impulses, audio-visual combinations and Postmodern ways of working with various genre manifestations. Numerous projects of international cooperation attest to the desire to be included in the global context. Compositional strategies appeared in Slovakia around that time involving concepts of blurred musical identities in the awareness of falling into a single genre category, or at least an individual style. One of the signs of the second wave of Postmodern musicians of the 1990s was a two-fold genre appurtenance in which an important prerequisite was simultaneously mastering several musical languages.

Transmusic Comp.

In 1989 Adamčiak, Murin and Peter Machajdik established a unique performance group, the Transmusic Comp. It had operated as an integral part of

the Society for Non-Conventional Music up until 1996, and its members included professional musicians, but also visual artists and non-professional members: the founders, plus Martin Burlas, Peter Horváth, Peter Cón, Zuzana Géczová, Daniel Matej, Vladimír Popovič, Oľga Smetanová, Peter Strassner, Michaela Czinegeová, Peter Zagar, Juraj Bartusz, Zbyněk Prokop and others. Since its first public appearance just before the Velvet Revolution (in October 1989), the ensemble had given several dozen performances during the following years at independent “large projects” at exhibition opening ceremonies or at festivals. The founding manifesto of the ensemble was drafted on January 1 1990, and included the following: “Art ensemble TRANSMUSIC COMP. is an open variable body working in acoustic, musical and audio-visual areas for the purposes of developing, deepening and exceeding the boundaries of art convention [...] The repertoire of the ensemble is open, accepts projects merging various kinds of music, aleatoric and improvised concerts, instrumental theater, projects including non-conventional musical sources, audio art and the like.”⁷

Transmusic Comp. focused on the interpretation of graphical scores, free improvisation, use of electroacoustic components and frequent collaborations with the theater, experimental poetry and strong visual elements. Performers used traditional instruments and Adamčiak’s collection of several hundred home made musical instruments, ready-mades and sound objects. The scope, multitude and extent of the ensemble’s activities are also unique in European terms. Referring to the fading Fluxus tradition, Transmusic Comp. presented the interlinking of various art areas in an intermedia setting. In spite of, or perhaps because of the fact that it was surpassing the established contexts, its existence in musical and visual art history has received little notice.

The Second Postmodern Wave

Peter Machajdík left for Berlin in 1992. His activities span electroacoustic works, collaborations with dancers and improvised music (collaborations with David Moss, Jon Rose, Malcolm Goldstein) and numerous sound environments. Intermedia and conceptual thinking have remained a distinct aspect of his works, such as “Zelená hudba” (Green Music, 1993) for an arbitrary cast, in which he used a video camera to record musicians in outdoor settings and the musicians assigned a portion of their earnings for environmental purposes.

Michal Murin and the aesthetician Jozef Cseres started the duo Lengow & HEyeRMEarS in 1997, whose performances and other activities range between “discursive and non-discursive ways of expression”, eliminating the boundaries between artistic performance and its theoretical interpretation, between the real and virtual worlds, and also between seriousness and intellectual humor. “Lengow & HEyeRMEarS Meet the Radio Artists” (2000) was the title of the first Internet audio performance in Slovakia: it was a remix of a real-time stream of radio broadcasting from several countries that took place at the Sound Off festival.

Daniel Matej (b. 1963), the art director of several contemporary music ensembles with various focuses, developed graphical scores, implemented improvisation with the use of electronics (gramophone, CD players, objects

with sound) and implemented a studio-based electroacoustic composition “SATIE-collage” (1995). With the VAPORI del CUORE formation (since 1993) he improvised and composed at the limits of both forms, frequently with visiting international personalities from the experimental scene. Martin Burlas was highly active in the 1990s. He performed with improvisational ensembles, and in his solo projects he drew sound inspiration from underground dance electronics: he used sampling in his avant-rock project Sleepy Motion and also worked with computer music (“Overload”, 1996; “Untergang des Mindestens”, 2003).

Lubomír Burgr (b. 1964), author of several electroacoustic compositions (“Ogloj Chorchoj”, 1991) and a peculiar violin improviser (later he also used live electronics in the project “Pink Big Pig” with Marek Piaček), is also known for his role in the domain of alternative rock and pop (Ali Ibn Rachid, Dogma).

Peter Zagar worked with studio electronics at the beginning of his creative career (“Sen”, 1985), and he later focused on composing for classical instruments. He is a piano player and an active improviser in collective projects (VAPORI del CUORE, don@u.com).

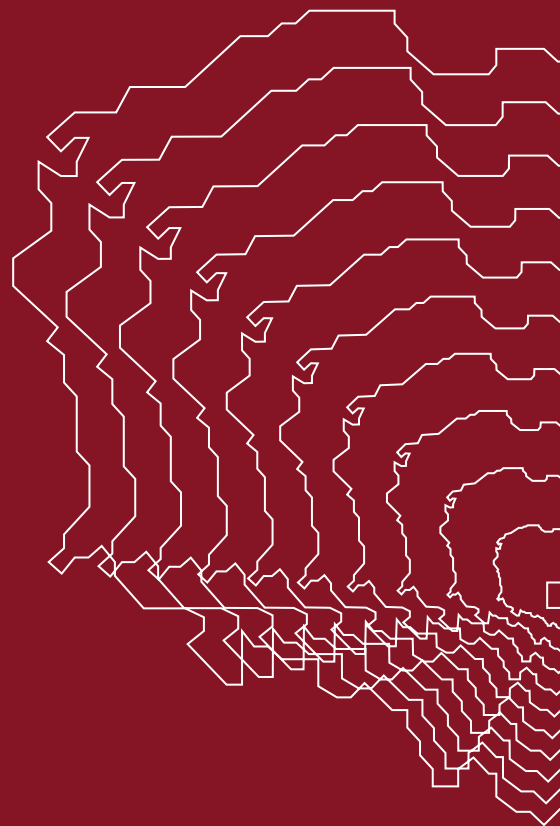
Marek Piaček (b. 1972) entered the musical experimental world with the award-winning electroacoustic composition “Flauto dolce” (1991). With the exception of his electroacoustic works, the scope of his projects developed far and wide. Many of his works share certain features, such as drawing from platitudes and pop-culture, transitions between genre settings, creative use of the newest technologies, equality of composition and improvisation, experimenting with new approaches and a specific musical humor.

The artists mentioned, whose work can be mostly included in the second Postmodern wave, are still distinct actors on the Slovak scene. For that reason the above-noted characteristics can only be an introduction to their varied and constantly developing art, which has shaped the image of Slovak music and sound experiments of the end of the 20th century. Yet another creative generation made their voice heard towards the end of the 1990s. They display even more variety in styles, pluralism in genre settings, including subcultures (post-industrial, glitch, noise, ambient, DIY scene), an easy attitude to technologies (computers, both analog and digital electronics) and also do without academic composition education. The official and underground scenes will increasingly overlap, and the “do-it-yourself” aspect will come more to the fore. International networking of activities and musicians, as a matter of fact, has somewhat diminished the risk of a certain discontinuity following upon previous generations.

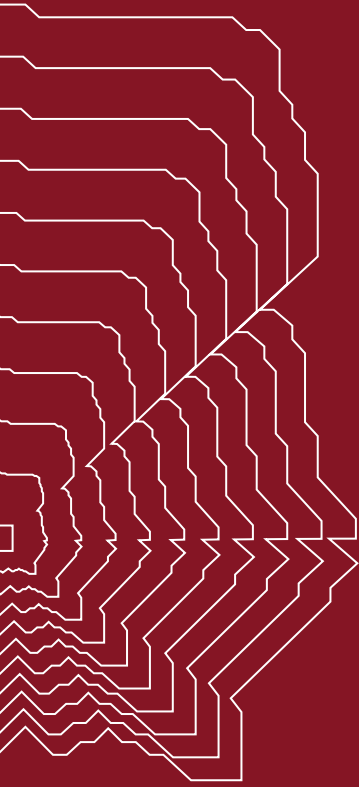
Translation: *Lucia Spatz*



- 1 Jozef Malovec, "Spomienky na začiatky elektroakustickej hudby v Bratislave" (Memories of the Beginnings of Electroacoustic Music in Bratislava), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, vol. XXII, p. 64.
- 2 Ján Stadtrucker, "Slovenské osudy hudby elektronickej" (The Slovak Fate of Electronic Music), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, vol. XXII, p. 35.
- 3 Ibid. p. 35.
- 4 Jozef Malovec, "Spomienky na začiatky elektroakustickej hudby v Bratislave" (Memories of the Beginnings of Electroacoustic Music in Bratislava), in: Slovenská hudba, 1–2/1996, vol. XXII, p. 65.
- 5 Milan Adamčiak, "Ensemble–Comp.", in: "Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry", Jana Geržová (ed.), afad press, Bratislava 2006, p. 245.
- 6 [http://kloaka.membrana.sk/downloads/kloaka_1-2-2010_03-rozhovor-adamciak-rehus] (25 May 2011).
- 7 Milan Adamčiak, "Transmusic Comp.", in: Avalanches 1990–95, "Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu", Michal Murin (ed.), SNEH, Bratislava 1995, p. 35.



PL



sound exchange day Kraków

18.11.2011 at Audio Art Festival Kraków 2011

In enger Zusammenarbeit mit dem Audio Art Festival Kraków war der *sound exchange day Kraków* der Auftakt des gesamten Projekts. Hier wurden herausragende Vertreter der experimentellen Musikkultur Polens und der Slowakei vorgestellt. Dieser Tag war gleichzeitig der Auftakt des Audio Art Festivals.

Der *sound exchange day Kraków* begann mit der Eröffnung der Ausstellung »Experimentelle Musik in Mitteleuropa« im Goethe-Institut Krakau. In diesem Rahmen wurden ebenfalls die Ergebnisse des Workshops »transcode - Time Inventor's Kabinet« unter Leitung von Gívan Belá aus Prag mit Musikstudierenden und Interessierten aus Krakau präsentiert. Der Konzertabend im Bunkier Sztuki begann mit einem Spezialprojekt, das Milan Adamčiak, dem legendären Pionier experimenteller Musik der Slowakei, gewidmet war. Für »TRANSmusic [VARIATIONS]« interpretierte das extra zusammengestellte zehnköpfige Ensemble Mi-65 mit Musikern aus Lettland, Litauen, der Slowakei und 5 jungen Musikern aus Krakau unter Leitung des slowakischen Komponisten und Musikers Daniel Matej grafische Partituren von Milan Adamčiak.

Im Zentrum des zweiten Teils des Abends stand die experimentelle elektroakustische Musik Polens. Stellvertretend dafür gab es eine Aufführung der bedeutenden Komposition »Synthistory« von Bogusław Schaeffer aus dem Jahr 1973. Die folgende Performance des jungen Musikers und Komponisten Łukasz Szałankiewicz setzte sich bewusst mit der Tradition der elektroakustischen Musik in Polen auseinander.

In close collaboration with the Audio Art Festival Kraków, *sound exchange day Kraków* kicked off the entire project. Outstanding representatives of Poland's and Slovakia's experimental music culture were presented. The Audio Art Festival was also launched on the same day. The *sound exchange day Kraków* began with the opening of the exhibition "Experimental Music in Central and Eastern Europe" at the Goethe-Institut Kraków. Within this framework, the results of the "transcode - Time Inventor's Cabinet" workshop under Gívan Belá from Prague were presented, along with music students and interested persons from Kraków. The concert evening at the Bunkier Sztuki began with a special project dedicated to Milan Adamčiak, the legendary pioneer of experimental music in Slovakia. Formed especially for the "TRANSmusic [VARIATIONS]", the ten-person Mi-65 ensemble (including musicians from Latvia, Lithuania, Poland and Slovakia under the direction of Slovakian composer and musician Daniel Matej) interpreted graphic scores by Milan Adamčiak. The focus of the second half of the evening was on Poland's experimental electroacoustic music. This were represented in the form of a performance of the renowned 1973 composition "Synthistory" by Bogusław Schaeffer. The following performance by the young musician and composer Łukasz Szałankiewicz consciously focused on the tradition of electroacoustic music in Poland.

programm *schedule*

Konzert
concert 18. 11. 2011 20:00 8 p.m. Bunkier Sztuki
In Zusammenarbeit mit *in cooperation with* Audio Art Festival Kraków

TRANSmusic [VARIATIONS]

Ensemble Mi–65

Daniel Matej^{SK} – künstlerische Leitung, Dirigent, Turntable, Elektronik, Objekte
artistic leader, conductor, turntable, electronics, objects

Miro Tóth^{SK} – Saxophone *saxophones*

Edgars Rubenis^{LV} – E-Gitarre *electric guitar*

Arturas Bumšteinas^{LT} – Elektronik, Objekte *electronics, objects*

Roman Laščiak^{SK} – Sounddesign *sound design*

Renata Guzik^{PL} – Flöte *flute*

Paulina Owczarek^{PL} – Saxophone *saxophone*

Michał Dymny^{PL} – Gitarre *guitar*

Rafał Mazur^{PL} – Bass *bass*

Tomek Chołoniewski^{PL} – Schlagzeug *drums*

→ siehe *see* *sound exchange festival Chemnitz* (S. 48 p. 48)

Synthistory (1973)

Bogusław Schaeffer^{PL}

Elektroakustische Komposition *electroacoustic composition*

→ siehe *see* *sound exchange festival Chemnitz* (S. 40 p. 40)

Signalstory – Electronic Sounds (2011) Walkmans (in collaboration with electromagnetic fields)

Łukasz Szałankiewicz^{PL}

Klangperformance *sound performance*

→ siehe *see* *sound exchange festival Chemnitz* (S. 41 p. 41)

Ausstellung
exhibition 18.–27. 11. 2011 Foyer Goethe-Institut Kraków

Experimentelle Musik in Mitteleuropa

Experimental Music in Central and Eastern Europe

Kuratiert von *curated by* Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth, Golo Föllmer^D

siehe *see* S. 26 p. 27

Workshop
workshop 14.–18. 11. 2011 Foyer Goethe-Institut Kraków

transcode – Time Inventor's Kabinet

mit *with* Gívan Belá

Abschlusspräsentation *presentation of the results* 18. 11. 2011

transcode – Time Inventor's Kabinet

workshop mit *with* Givan Belá

Der Workshop ist Teil eines umfangreichen 2-jährigen Research-Projektes und Creation-Lab, welches sich mit Zeit- und Zeitkontrollsystemen auseinandersetzt. Das Projekt untersucht Zeit-Verhalten und Prozesse in biologischen und zufälligen Ökosystemen aus ästhetischer Perspektive, erfasst und sammelt diese Daten. Verschiedene Hard- und Softwareinterfaces wurden entwickelt, welche diese Daten re-interpretieren, deren zeitspezifische Poesien (Synchronizität, (Ir)regularität, Patterns, System) sichtbar und hörbar machen, sie analysieren sowie eine allgemeine Beschreibungssystematik für Zeit definieren.

Eine primäre Metapher für diesen Ansatz ist die sogenannte »horloge à vent« (Wind Uhr), ein imaginäres Zeiterfassungsgerät, welches durch die irregulären Bewegungen des Windes reguliert wird und ein anderes, als unser metrisches, kontrolliertes Zeitgefühl vermitteln kann.

Dieser konkrete Workshop stellt die verschiedensten Beobachtungs-, Erfassungs- und Messmethoden sowie diverse Ansätze zur Datenvisualisierung und Sonifikation vor und lädt Musiker und Klangforscher zum Experiment mit einem anderen Zeitsystem ein.

The workshop is part of a comprehensive two-year research project and creativity lab, which, in a nutshell, examines time systems and time-control systems. The project looks at the behaviour and processes of time in biological and accidental ecosystems from an aesthetic perspective, recording and collecting the data. Various hardware and software interfaces have been developed to reinterpret this data, making their time-specific poetry (synchronicity, (ir)regularity, patterns, systems) visible and audible, analyzing them and defining a general descriptive scheme for time.

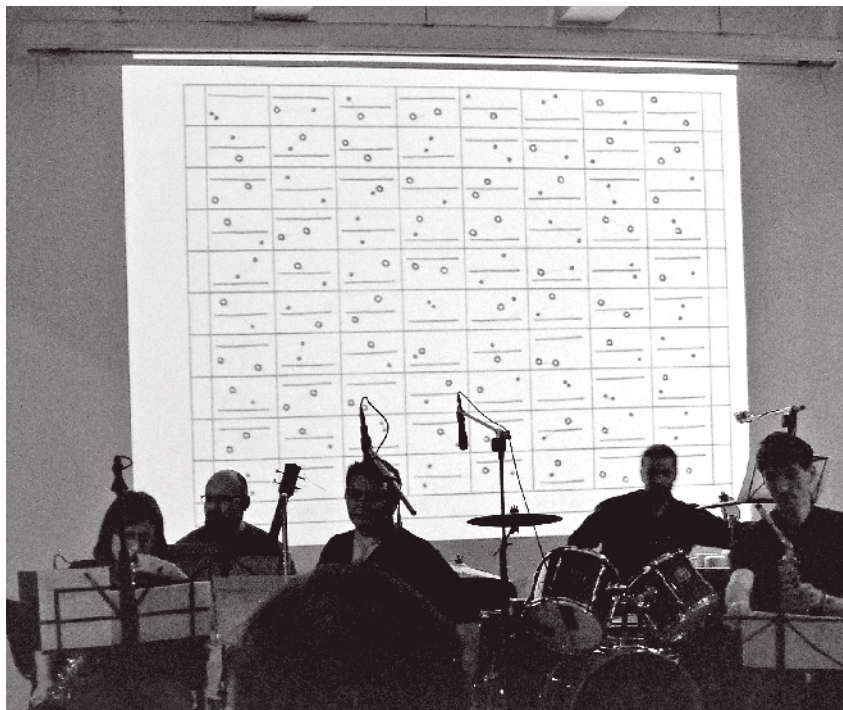
A common metaphor for this approach is the so-called "horloge à vent" (wind clock), an imaginary time-tracking device that is controlled by the irregular movements of wind and can grant us another sense of time beyond our metrically determined one. This practical workshop will present a variety of monitoring, detection and measurement methods, as well as diverse approaches to data visualization and sonification. Musicians and sound researchers are invited to experiment with another concept of time.

Within the workshop, several approaches will be practically illustrated and discussed along two sound works, based on sonification and composition with collections of non-linear sensor data.





Ensemble Mi-65 playing **TRANSMUSIC [VARIATIONS]**, Bunkier Sztuki, Kraków



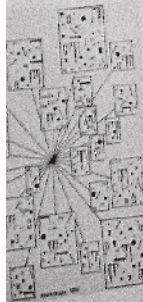
transcode – Time Inventor's Kabinet
workshop with Gívan Belá, final presentation at Goethe-Institut, Kraków



Studio des Polnischen Rundfunks
 Als 1964 wurde in Warschau für eine eigene Tonstudie, Tonstudiotechnik und seit 1966 entstand eine Syntheseeinrichtung. Musik für "Polnische Rundfunk" in Gdansk. Die erste Produktion wurde im Jahr 1967 veröffentlicht. Die erste Produktion wurde im Jahr 1967 veröffentlicht. Die erste Produktion wurde im Jahr 1967 veröffentlicht.



experimentelle elektroakustische Musik Experimental Electro-Acoustic Music



Music for Analogies - The Experimental Studio of the Polish Broadcasting Service
 From 1964, the Polish Broadcasting Service (Polski Radiowy) established a studio for experimental music in Gdansk. The studio was equipped with a variety of electronic instruments and recording equipment. The studio was used for the production of experimental music, which was broadcast on the radio. The studio was also used for the production of recordings, which were distributed on vinyl records. The studio was a significant center for experimental music in Poland during the 1960s and 1970s.

elektroniczna (1964), Ausschnitt



Eine Geschichte der elektroakustischen Musik in Polen aus der Perspektive des Experimentalstudios des Polnischen Rundfunks von 1957–1990

Monika Pasiecznik

➤ **Vorgeschichte: Die Film- und Theatermusik von Andrzej Markowski und Włodzimierz Kotoński**

Die ersten bekannten Aktivitäten elektroakustischer Musik in Polen begannen mit dem Bau des Experimentalstudios des Polnischen Rundfunks (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia) in Warschau 1957. Jedoch schon einige Monate vor der Eröffnung des Studios (das in der zweiten Hälfte des Jahres 1958 für Komponisten geöffnet wurde) wurden die ersten Versuche durchgeführt, Musik aus zuvor aufgenommenen Klängen zu erzeugen. Im Früh-jahr und Sommer 1957 komponierte Andrzej Markowski die Musik für Goldonis Theaterstück »Sługa dwóch panów« (Der Diener zweier Herren) für das Ludowy Theater in Nowa Huta und Włodzimierz Kotoński komponierte die Musik für den Dokumentarfilm »Barwy radości i smutku« (Farben der Freude und Traurigkeit) von Ryszard Golec. Die zwei Soundtracks wurden ohne besonderes Equipment im Aufnahmestudio des Dokumentarfilmverlags Wytwórnia Filmów Dokumentalnych in Warschau produziert, in Zusammenarbeit mit den hauseigenen Tontechnikern. Unter denselben Voraussetzungen folgten musikalische Illustrationen für Filme von Jan Lenica und Walerian Borowczyk: »Dom« (Zuhause) (Kotoński) und »Był sobie raz« (Es war einmal) (Markowski). Die Techniken, die die Künstler anwendeten, waren lediglich Tonbandmanipulationen, Montage und Echo-Effekte. Das eingespeiste Material bestand aus Instrumental- und Stimm-aufnahmen; in dem Film »Dom« wurden außerdem Klangsequenzen verwendet, die aus Tongeneratoren des Seminars für Elektroakustik der Technischen Universität Warschau stammten.

Gründung und frühe Entwicklung des Experimentalstudios des Polnischen Rundfunks in Warschau

Das Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks (ESPR) in Warschau wurde 1957 eröffnet. Im Laufe der Zeit arbeiteten dort 93 Komponisten. 59 davon kamen aus Polen, 34 aus anderen Ländern. Insgesamt produzierten sie etwa 300 eigenständige musikalische Werke.

Die Gründung des ESPR war möglich dank der überraschenden Aufgeschlossenheit des damaligen Präsidenten des Radiokomitees, Włodzimierz Sokorski. Der ehemalige Kultur- und Kunstminister, der bis vor kurzem

leidenschaftlicher Fürsprecher des sozialistischen Realismus war, finanzierte seinerzeit dem jungen, talentierten Musikwissenschaftler und Organisator Józef Patkowski eine Reise in die Zentren der elektroakustischen Musik, nach Mailand, Köln, Paris und Gravesano. Patkowski wurde zuständig für die Errichtung eines ähnlichen experimentellen Zentrums im polnischen Radio und entwickelte sowohl die Idee als auch das erste Programmkonzept des ESPR.

Józef Patkowski wollte, dass das ESPR den Komponisten die Möglichkeit gab, sowohl *musique concrète* (das französische Konzept der Arbeit mit vorwiegend konkreten Klängen) als auch Elektronische Musik (das Konzept mit synthetisch erzeugten Klängen) zu produzieren. Das polnische Zentrum sollte zum einen künstlerischen Experimenten dienen, zum anderen aber auch den Bedarf des Polnischen Rundfunks an speziellen Sounds für Radioprogramme, Hörspiele, Berichte und andere Radioformate decken.

Ein besonderes Merkmal des ESPR, welches das polnische Studio von vergleichbaren Zentren unterschied, war seine interdisziplinäre künstlerische Herangehensweise. Sehr bald nach der Gründung kamen Künstler aus Theater, Film, Bildender Kunst und Literatur in das Studio. Das ESPR wurde zu einer wichtigen Forschungsstätte, besonders für künstlerische Kurzfilme: Komponisten, die im Studio arbeiteten, haben zur Bildung der »Polnischen Animations-Schule« beigetragen. Zwei der bedeutendsten Regisseure waren die bereits erwähnten Jan Lenica und Walerian Borowczyk. Auch Krzysztof Wodiczkas berühmtes »Instrument osobisty« (Persönliches Instrument, 1969) – ein interaktives Instrument in Form von Kopfhörern und Klangensoren, die auf die Hände gesetzt werden¹ – wurde in diesem Studio gebaut. Józef Patkowski initiierte Künstlertreffen und offene Seminare zur Medienkunst. Im zweiten Programm des Polnischen Radios betrieb er außerdem die Sendereihe »Horyzonty muzyki« (Musikalische Horizonte), die in der Publikationsreihe »Biblioteki Res Facta«² in Form einer Anthologie auch im Druck erschien.

Designer der ersten Einrichtung des Experimentalstudios des Polnischen Radios war der bekannte polnische Architekt Oskar Hansen. Das Besondere am ESPR ist, dass es aus dem Nichts erschaffen wurde. Auch hier unterschied es sich von den anderen Studios elektroakustischer Musik an Radiostationen in Europa, die normalerweise durch den Umbau früherer Hörfunkstudios entstanden. Die Innenausstattung des Kerns des ESPR – bekannt als der »schwarze Raum« – umfasste rote und schwarze Wände, die aus drehbaren Paneelen mit glatten (schallreflektierenden) und perforierten (schallabsorbierenden) Oberflächen bestanden. Die Einrichtung erhielt außerdem modernes Punktlicht und ein System aus Leichtmetallrahmen, die in den Ecken verankert wurden und so den schnellen Zugriff auf das zu dieser Zeit sehr schwere Studio-Equipment erleichterten.

Die erste eigenständige Komposition, die im ESPR entstand, war Włodzimierz Kotońskis »Etiuda konkretna na jedno uderzenie w talerz« (Etude concrète über einen Beckenschlag, 1959). Ausgangsmaterial war ein einziger Schlag mit einem weichen Schlegel auf ein mittelgroßes türkisches Becken. Der Komponist nutzte zur Anordnung der Klänge ein striktes serielles Regelsystem. Der Beckenklang wurde in sechs Frequenzbänder variierender Breite gefiltert und in elf Tonhöhen der normalen Tonleiter transponiert. Kotoński

benutzte außerdem eine entsprechende elfstufige Tondauernskala und eine sechsstufige Artikulationsskala.

Eine andere Herangehensweise wurde in der Komposition »Psalmus« (1961) von Krzysztof Penderecki angewendet. Penderecki hat nur dieses eine eigenständige elektronische Werk im ESPR produziert (nicht dazu zählen seine Klangillustrationen für Filme). Er verwendete Vokalklänge als kompositorisches Material, und zwar Sprachlaute, die einfachen Veränderungen wie Transposition, Filterung und Echoeffekten unterworfen wurden. Der Komponist ordnete die Klänge nach ihren lautbildenden und klangfarblichen Eigenschaften, und zugleich verwarf er die Strenge des Serialismus. Er näherte sich dem kompositorischen Prozess spontan und setzte die gewonnenen Klänge nach seinem Ermessen zusammen.

Kotońskis, Wiszniewskis und Pendereckis Kompositionen machen Gebrauch von einheitlichem Material (Becken, generierter Klang, Vokalklänge). Den nächsten Schritt in der Entwicklung der elektronischen Musik in Polen machte Andrzej Dobrowolski, der für seine »Muzyki na tasme nr 1« (Musik für Tonband Nr. 1, 1962) Ausgangsmaterial aus vier verschiedenen Quellen sammelte: 1) mehrtöniger Output elektronischer Generatoren; 2) Klavierakorde; 3) gesungene Töne; 4) Saitenresonanzen, die durch das Rufen einzelner Vokale in einen Klavierkorpus erzeugt werden. Für alle Klänge verwendete Dobrowolski eine einheitliche Transformationsmethode und auch ein striktes Organisationsprinzip.

Ein originelles Konzept der elektronischen Musik wurde von Bogusław Schaeffer in seiner »Symfonii« (Sinfonie, 1966) entworfen. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die Vorgehensweise am ESPR, die ein Charakteristikum elektroakustischer Musik werden sollten. So nutzten Komponisten, die nicht professionell für die eigenständige Studioarbeit vorbereitet waren, einige Jahre die Hilfe von Tontechnikern, die die formalen kompositorischen Konzepte in die Sprache der Elektronik übersetzen. Auf diese Art und Weise wurde der Tontechniker eine Art Mitschöpfer der Komposition. Bogusław Schaeffer betonte den gemeinschaftlichen Charakter der Arbeit an seiner »Symfonii«. Er beschränkte sich auf die Skizzierung von Form und Inhalt (Tonhöhen- und Tondauernstrukturen sowie eine mehr oder weniger detaillierte Beschreibung von Prozeduren für deren Herstellung) und vertraute seinem Mitarbeiter Bohdan Mazurek die klangliche Realisierung an. Schaeffers Sinfonie, die aus elektronischen und konkreten Klängen besteht, war daher zum größten Teil das Werk von Bohdan Mazurek. Die Arbeit mit Schaeffer gab ihm den Anreiz, auch selbst zu komponieren. Dieser Typus des kreativen Toningenieurs (neben Mazurek auch Eugeniusz Rudnik), der die Möglichkeiten des Radiostudios gut kannte und souverän im Umgang mit den verschiedenen Klangwerkzeugen und -generatoren umging, entwickelte eine eigene elektroakustische Musikästhetik in Polen und dominierte de facto deren Landschaft. Diese herausragende Stellung des Tontechnikers ist ein besonderes Charakteristikum des ESPR.

Schaeffers »Symfonii« markiert das Ende der Pionierphase des ESPR. Inzwischen, bis zum Jahr 1963, wurde das Studio erweitert und mit neuen Instrumenten ausgestattet. Es zog in größere Räumlichkeiten, erhielt ein modernes Stereomischpult mit 8 Eingängen und 2 Ausgängen (von ETM), drei neue Stereotonbandmaschinen von Telefunken und eine Reihe kleiner,

aber sehr hilfreicher elektronischer Geräte. Das ESPR erhielt außerdem ein separates Studio für Mikrofonaufnahmen.

Zwei Persönlichkeiten des ESPR: Eugeniusz Rudnik und Bohdan Mazurek

Ende der 1960er Jahre und Anfang der 1970er Jahre begann die künstlerische Karriere zweier kreativer Toningenieure: Eugeniusz Rudnik und Bohdan Mazurek. Sie sind die zwei erfolgreichsten Künstler des ESPR und haben sich ausschließlich der elektroakustischen Musik gewidmet. Ihre Kompositionen repräsentieren den Hauptanteil der Erfolge des ESPR.

Eugeniusz Rudnik war von Anfang an beim ESPR. 1958 hatte er bereits eine dreijährige Berufszeit beim Radio hinter sich. Er war Absolvent der Fakultät für Elektronik an der Technischen Universität in Warschau und hatte nie eine offizielle musikalische Ausbildung. Eine intuitive Herangehensweise an das Komponieren reichte jedoch für ihn aus, sein eigenes einzigartiges Genre zu erschaffen: die dokumentarische Radioballade. Rudnik sammelte Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit Komponisten wie Kotoński, Dobrowolski, Penderecki und Schaeffer oder auch Franco Evangelisti, Arne Nordheim und Karlheinz Stockhausen. Im Werkkatalog von Eugeniusz Rudnik finden sich sowohl abstrakte elektroakustische Kompositionen als auch andere Genres wie Ars Acustica, Feature, Klangskulptur und Hörspiel. Rudnik ist der Verfasser der ersten polnischen quadrophonen Komposition – »Vox Humana« (1968). Er experimentierte auch mit offenen Formen und kreierte die Mehr-Versionen Komposition »Skalary« (Skalare, 1966). In seinen Werken benutzt Rudnik elektronisches und konkretes Material. Er verwendet oft eine Collage-Technik und bevorzugt so genanntes »schöbige Material« – Klänge, die Nebeneffekten entstammen, sprachliche Stolpersteine etc.

Aus solchem »Abfall-Material«, und auch aus dem Rauschen der Leistungsverstärker des Röhrenmischpults von Telefunken, entstand »Kolaż« (Collage, 1965). In diesem Stück hören wir unter anderem eine Reihe von Ausschnitten aus populärer Musik und Bruchstücke aus Reden, die der Komponist nur kleinen Veränderungen unterworfen hat. »Kolaż« sollte neben »Dixi« (1967), das mit einer ähnlichen anti-seriellen Technik und einem anti-sterilen Charakter komponiert wurde, Eugeniusz Rudniks Antwort auf die deutsche Elektronische Musik sein.

Bei der Entwicklung dieses künstlerischen Genres machte Rudnik ohne Zweifel Gebrauch von seiner Erfahrung als professioneller Radiomacher, als Produzent von Klängen für Hörspiele, Berichte und literarische Programme. Aber schon seit der Entstehung des ESPR war man sich der Eigenständigkeit der Radiokunst bewusst. Nicht nur Patkowski sah die Notwendigkeit der Zusammenarbeit mit Komponisten in Radioprogrammen. Bronisław Wiernik formulierte dies 1957 sehr passend auf den Seiten der Antena: »Klanguntermalung existiert nicht! Im Radio ist alles Klang. Auch das Wort [...] Radio ist eine neue Art von Kunst. Radio ist Klang, [...] Wort, Musik, akustische Effekte, Pausen, oder alles zusammen, als gleichberechtigte Elemente.«³ Die bekannteste dokumentarische Radio-Ballade – »Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna« (Die Wandlung des Herrn Fähnrich oder die Mühlsteine an der Weichsel, 1999) – ist eine ausladende 40-minütige Erzählung. Das Hörspiel basiert unter anderem auf Teilen aus

Andrzej Szczypiorski's Roman »Początek« (Der Anfang), der in dem Werk aufgeteilt, ausgedehnt, Wiederholungen, Vervielfachungen und Veränderungen unterworfen wird. Die Veränderungen gehen jedoch nicht so weit, dass sie die Botschaft des Textes löschen. Er verarbeitet die schwierige Geschichte Polens und der gesamten Region Mitteleuropas. Das Werk Rudniks, eine Collage aus vielen Klangobjekten, Musikzitataten und Wörtern, wurde in zwei Sprachen realisiert: Polnisch und Deutsch. »Die Wandlungen des Herrn Fähnrich oder die Mühlesteine an der Weichsel« wurde von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste im Januar 2002 als Hörspiel des Monats ausgezeichnet.

Seit den 1970er Jahren hat Eugeniusz Rudnik seine künstlerische Technik nicht verändert – er benutzt keinen Computer und arbeitet weiterhin mit Tonband und Schere, zeichnet Töne auf, schneidet und montiert sie manuell. Die zweite große ESPR-Persönlichkeit ist Bohdan Mazurek. Er begann seine Arbeit als Toningenieur im Jahr 1962. Ein Jahr später schloss er sein Studium an der Fakultät für Tontechnik der Musikakademie in Warschau mit Auszeichnung ab. Schon früh wurde er an zahlreichen Instrumenten unterrichtet und entwickelte sich zu einem gewandten Improvisator auf dem Klavier, der Trompete, der Klarinette, der Violine, dem Cello und dem Akkordeon. Bevor er 1966 sein eigenes musikalisches Schaffen begann, half Bohdan Mazurek bei der Realisierung der Werke von Komponisten wie Krzysztof Penderecki, Andrzej Dobrowolski, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Markowski und Bogusław Schaeffer. Heute umfasst seine künstlerische Arbeit über 30 eigenständige musikalische Kompositionen, nicht eingerechnet Stücke für Theater, Film und Kunstgalerien. Bohdan Mazurek war in Kreisen der Bildenden Kunst sehr beliebt. Von 1968 bis 1971 produzierte er zusammen mit Roman Różycki, unter Mitwirkung von Wojciech Markowski, eine Reihe von audiovisuellen Mikroschows und Installationen, unter anderem bei Ausstellungen der Galerie für zeitgenössische Kunst in Warschau. Er half außerdem Krzysztof Wodiczka bei der Realisierung des oben erwähnten »Instrument osobisty«.

Mazurek war Initiator kollektiver Improvisationen auf elektroakustischen Instrumenten, zu deren Teilnehmern Rudnik, François-Bernard Mâche, Arne Nordheim und Kåre Kolberg gehörten.⁴ Er schuf gemeinschaftliche Kompositionen, eine Seltenheit in der elektroakustischen Musik.

»Schozyg« (1968) ist ein gemeinsames Werk von Mazurek, Rudnik und John Tilbury. In diesem Stück kam ein experimentelles Instrument mit einer Reihe von Kontaktmikrofonen zum Einsatz, das von Hugh Davies konstruiert worden war.

Wie Eugeniusz Rudnik und viele andere Künstler des ESPR, bewegt sich Bohdan Mazurek mühelos zwischen konkreten Klängen (unterschiedlich stark bearbeitet) und elektronischen Klängen. Er kombiniert, verschiedenes Material nach dem Collage-Prinzip, legt in anderen Fällen Synthesizer, instrumentale und vokale Klänge übereinander. Dabei lässt er sich von psychologischen Faktoren wie den Gesetzen der Wahrnehmung leiten, anstatt strengen formalen Regeln zu folgen, die in vorkompositorischen Skizzen ausgearbeitet werden. Obwohl Strukturalismus fremd für Mazureks Musik ist, bedient sie sich intuitiv der Prinzipien zum Beispiel der musikalischen Zeit. Ein wesentliches formgebendes Element ist für Mazurek darüber hin-

aus die räumliche Verteilung des Klangs in Live-Aufführungen. Bolesław Błaszczyk schrieb über Bohdan Mazureks »Epizody« (1973), dass es ein »Audio Comic-Buch aus dem psychotischen Kreis der Pop-Art« sei. Anders als Rudnik, der kontrastreiches Material nahtlos zu scheinbar komplett realistischen Dokumentarformen verbindet, kreiert Mazurek gewissermaßen surreale, poetische Filmerzählungen. Deren Inhalt ist das Unbewusste, sind Emotionen wie Verlangen, Angst und Erotik. Das Werk »Canti« (1973) ist genau solch ein »hinhörender Film«, zusammengestellt aus einer Reihe von verflochtenen Klangflächen. Das Material dort umfasst folgende Klangobjekte: eine leise, gezupfte Harfenseite, eine laute Menschenmenge in einem Raum, eine weibliche Stimme, bearbeitetes Flüstern und andere vokale Laute. Seine Fähigkeit, eine Geschichte mit Klängen zu erzählen, wird noch deutlicher veranschaulicht durch die Komposition »Sny dziecięce« (Kindertäume, 1976), einen Soundtrack für einen Animationsfilm. Bohdan Mazurek war, wie viele andere Künstler, zutiefst betroffen von der politischen Unterdrückung, die seine Kunst unmittelbar beeinflusste. Die Komposition »Z notatnika« (Aus einem Notizbuch, 1983) entstand trotz der Einstellung der Aktivitäten des ESPR während des Kriegszustandes und ist eine Stellungnahme zur Situation des Landes. Ein treffendes Beispiel des Engagements des Künstlers für die seinerzeitige Politik war »Epitafium« (Epitaph, 1969). Es war den Opfern des Prager Frühlings gewidmet, die von den Armeen des Warschauer Pakts unterdrückt waren – allen voran dem Studenten Jan Palach, der sich als Geste des Protests 1969 in Prag selber in Brand setzte.

Elektronische Musik des ESPR in den 1970er und 1980er Jahren

Etwa ab 1970 begann das ESPR, sich auf spannungsgesteuerte Systeme umzustellen. 1970 wurde ein Moog-Synthesizer gekauft, 1973 ein tragbares Synthi AKS. Zu dieser Zeit hatte das Warschauer Studio einen sehr hohen technischen Standard. Bedauerlicherweise ist dies der einzige derartige Moment in der Geschichte des ESPR, danach setzte ein Niedergang ein. Dies zeigte sich unter anderem an Schwierigkeiten, quadrophones Arbeiten zu ermöglichen, was überall sonst in der Welt zum Standard geworden war. Erst 1980 wurden ein 16-spuriges Tonbandgerät von 3M (USA) sowie ein polnisches modernes Mischpult (Fonia Modell SM 131) mit 16 spannungsgesteuerten Eingangskanälen und 3 Gruppenreglern gekauft. Weitere Anschaffungen wurden in den 1980er Jahren getätigt – das ESPR erhielt neue digitale Ausrüstung: Computer von Yamaha, Macintosh und IBM und einen Yamaha DX7 Synthesizer.

In der Zwischenzeit, in den 1970er Jahren, hatte sich eine neue Generation von Künstlern etabliert. Sie war die erste Gruppe von Komponisten, die in elektronischer Musik ausgebildet waren. Seit 1967 gab es ein Seminar zu elektronischer Musik als Teil des Kompositionsstudiengangs an der Musikakademie in Warschau. Krzysztof Knittel und Elżbieta Sikora sind beide ausgebildete Komponisten und Toningenieure. Sie haben auch eine gewisse Freiheit beim Gebrauch von Elektronik gemeinsam, die sich nicht selten in einer performanceorientierten Herangehensweise zeigte. 1973 gründeten Sikora, Knittel und Wojciech Michniewski die Künstlergruppe KEW, die bis heute gern Live-Elektronik benutzt.

Als Elżbieta Sikora 1971 ihre Arbeit im ESPR begann, hatte sie bereits am französischen Studio GRM ein Werk namens »Prénom« (1970; eine neuere Version trägt den Titel »Flashback«) komponiert. Hier benutzte Sikora analoge Verfahren wie das Loopen, Delay-Effekte, Filter, Akkumulationen, Mikro-Montagen und Mischung. Nach ihrem zweijährigen Praktikum unter der Leitung von Pierre Schaeffer und François Bayle, wurde die *musique concrète* zum Zentrum ihres Interesses. Die moderne Ausstattung des ESPR regte Sikora jedoch bald dazu an, mit Klangsynthese, dem Spiel der Oszillatoren und der Manipulation der Synthesizer Moog, EMS etc. zu experimentieren. Wie die Komponistin sich heute erinnert, erlaubten ihr später die Erfahrungen aus dem ESPR, erfolgreich in anderen Zentren auf der ganzen Welt zu arbeiten: IRCAM, IMEB Bourges, CCRMA Stanford, TU Berlin.

»La tête d'Orphée II«, realisiert am IRCAM, thematisiert die Begegnung des Protagonisten mit seiner Umwelt, ein Stück, das im Kontext von Elżbieta Sikoras Auswanderung nach Paris interpretiert werden kann. Das dritte Werk in der Reihe spricht die politische Situation in Polen an. Der Protagonist des Tonbandstücks »Jenek Wiśniewski, grudzien, Polska« (Janek Wiśniewski, Dezember, Poland; 1982) ist ein junger Mensch (dessen wirklicher Name Zbigniew Godlewski war), der von der Militärpolizei während der Niederschlagung eines Streiks von Werftarbeitern an der baltischen Ostseeküste im Dezember 1970 erschossen wurde. In Sikoras Werk ist er »Orpheus, der hinabsteigt in die Unterwelt der Realität«.

Krzysztof Knittels elektroakustisches Œuvre ist charakterisiert durch einen besonderen Pragmatismus; trotz seiner Leichtigkeit beim Arbeiten mit elektroakustischem Material, experimentiert er nicht des Experimentierens wegen. Wichtiger als das Werk selbst ist der Prozess der Erschaffung. Aus diesem Grund beschäftigt sich Knittel am liebsten mit elektroakustischer Improvisation (unter anderen mit den Künstlern Marek Chołoniewski, Axel Dörner, Uli Fusseneger, John King, Marcus Weiss und Agata Zubel).

Das Ende des ESPR: Elektroakustische Musik in Polen nach 1985

In den 1950er bis 70er Jahren war das ESPR das einzige professionelle Studio elektroakustischer Musik in Polen. Es spielte eine entscheidende Rolle im Musikleben des Landes. Es schuf nicht nur die Grundlagen für die Weiterentwicklung des Genres, sondern organisierte auch elektroakustische Konzerte, Seminare und Workshops und machte die elektroakustische Musik im zweiten Programm des Polnischen Radios bekannt.

Es arbeitete eng mit dem zeitgenössischen Musikfestival Warschauer Herbst zusammen, welches 1956, knapp ein Jahr vor der Studiogründung, ins Leben gerufen worden war. Das ESPR, das eine große Bibliothek mit Werken und professioneller Literatur gesammelt hatte, übernahm allmählich auch die Rolle eines Archivs elektroakustischer Musik.

Während dieser Jahre entwickelte sich das ESPR unabhängig von politischer Beeinflussung. Der Kriegszustand im Jahr 1981 aber hinterließ nachhaltige Spuren beim Warschauer Studio. Seine Aktivitäten wurden verboten. 1985 wurde Józef Patkowski aus politischen Gründen von seinem Posten als Leiter des ESPR entfernt. Im folgenden Jahr wurde die Ausstattung aufgelöst und teilweise beseitigt. Seitdem erwachte das ESPR nicht wieder zum Leben und die vereinzelt Initiativen, die von nachfolgenden Leitern des ESPR unternommen wurden, sind heute nur symbolischen Charakters. Das ESPR existiert nicht mehr als wirklich kreative Forschungsstätte, sondern nur noch als historische Marke.

Heute gibt es professionelle elektroakustische Musikstudios in den Musikakademien von Krakau, Warschau, Łódź, Wrocław und Katowice. Obwohl diese vor allem einen didaktischen Charakter besitzen, engagieren sie sich auch im künstlerischen Bereich und organisieren Konzerte. In einer Zeit, in der fast jeder ein privates Studio in seinem eigenen Zuhause haben kann, ist es schwer festzustellen, wie viel elektroakustische Studios es eigentlich in Polen gibt. Auf der anderen Seite bedeutete die Auflösung des ESPR de facto einen Zusammenbruch in der Entwicklung der professionellen elektroakustischen Musik in Polen. Auch das Leistungsvermögen des wohl am besten ausgestatteten Heimstudios ist limitiert; die Ausrüstung in den akademischen Studios wiederum ist oft veraltet. Weder das eine, noch das andere ermöglicht es zum Beispiel, mit Raumklangverteilung, Live-Elektronik, Klanginstallationen oder komplexen interaktiven Systemen auf höchstem Niveau zu experimentieren. Überdies fehlen solchen Zentren die wesentlichen Grundlagen in Informatik und Akustik sowie ein modernes Studio und eine Konzertinfrastruktur. Aus diesem Grund müssen polnische Komponisten, die sich für die Komposition elektroakustischer Musik interessieren, in andere Länder wie Deutschland, Frankreich oder die USA reisen.

Übersetzung: *Matthias Nowakowski*

- 1 Krzysztof Wodiczka's »Instrument osobisty« verwies auf die damalige politische Situation in Polen. Wie der Künstler sagt, war es »der erste Versuch einer Strategie, das Wort zu ergreifen und frei zu sprechen, sogar unter Bedingungen, in denen praktisch das Recht auf eine eigene Stimme fehlt«. Das Instrument wurde noch einmal von einem anderen Künstler genutzt, Józef Robakowski, der den Film »Reaktywacja Instrumentu osobistego« (Reaktivierung des persönlichen Instruments, 2005) machte.
- 2 Horyzonty muzyki, hrsg. von Józef Patkowski und Anna Skrzyńska, Biblioteka Res Facta, Band 1, PWM Edition, Kraków 1970.
- 3 Das Zitat entstammt der Broschüre des 4CD-Albums »Studio Eksperymentalne Polskiego Radia« mit Eugeniusz Rudniks Kompositionen, S. 24.
- 4 Auf der Grundlage der Improvisation, organisiert für den 40. Geburtstag des ESPR, wurde 1997 der Film »Divertimento« für das polnische Fernsehen produziert.

A History of Electroacoustic Music in Poland from the Perspective of the Polish Radio Experimental Studio 1957–1990

Monika Pasiecznik

➤ **Prehistory: The Film and Theater Music of Andrzej Markowski and Włodzimierz Kotoński**

The beginnings of electroacoustic music in Poland can be found in the establishment of the Polish Radio Experimental Studio (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia) in Warsaw in 1957. However, already a few months before the opening of the PRES (which was made available for composers' use in the second half of 1958), first attempts were made to create music from previously-recorded sounds. In the spring and summer of 1957, Andrzej Markowski composed music for Goldoni's play "Sługa dwóch panów" (Servant of Two Masters) for the Ludowy Theater in Nowa Huta; and Włodzimierz Kotoński created music for Ryszard Golec's documentary film "Barwy radości i smutku" (Colours of Joy and Sadness). The two soundtracks were made without any special equipment in the ordinary recording studio at Film Documentary Publications (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych) in Warsaw, with the collaboration of the publisher's sound operators. Under the same conditions, successive musical accompaniments were created for, among other works, films by Jan Lenica and Walerian Borowczyk entitled "Dom" (Home) (Kotoński) and "Był sobie raz" (There Once Was) (Markowski). The techniques used by the artists were simply tape manipulations, montage and echo effects. The material consisted of instrumental and vocal recordings – and, in the film "Dom", additional sequences based on sounds obtained from generators in the Electroacoustics Group at the Warsaw University of Technology.

The Birth and Early Years of the Polish Radio Experimental Studio in Warsaw

The Polish Radio Experimental Studio (PRES) in Warsaw was established in 1957. Over time, there were 93 composers working there, including 59 from Poland and 34 from other countries. All in all, they created ca. 300 autonomous musical works.

The founding of the PRES was possible thanks to the surprising openness of the President of the Radio Committee at the time, Włodzimierz Sokorski. This former Minister of Culture and Art, until recently an ardent propagator of socialist realism, now financed trips to electroacoustic music centers in Milan, Cologne, Paris and Gravesano for Józef Patkowski. It was this young,

talented musicologist and manager who became responsible for the creation of an analogous experimental center at Polish Radio, and also drew up the initial program concept of the PRES, which defined its specific character. Józef Patkowski wanted the PRES to give composers the opportunity to create both *musique concrète* (after the French model) and electronic music (after the German model). The Polish center was supposed to serve both artistic experiments and the needs of Polish Radio by providing sound settings for radio programs, radio drama, reporting and other radio forms. One of the characteristic traits of the PRES – a peculiar distinguishing feature of the Polish center – was its interdisciplinary artistic approach. Almost from the beginning, artists from theater, film, the visual arts and literature could be found in the Studio. The PRES became an important laboratory, especially for short art films: composers associated with the Studio contributed to the creation of the “Polish animation school”, the most distinguished directors of which were, among others, the aforementioned Jan Lenica and Walerian Borowczyk. Also created at the Studio was Krzysztof Wodiczka’s famous “Instrument osobisty” (Personal Instrument, 1969) – an interactive sound apparatus in the form of a pair of earphones and sound sensors placed on the hands.¹ Meetings of artists were initiated by Józef Patkowski, who organized open seminars on new-media art. On the frequency of Polish Radio’s Channel 2, he also ran the “Horyzonty muzyki” (Music Horizons) programs, which were published in the form of an anthology of texts in the “Biblioteki Res Facta” Library series.² The author of the design for the first installation of the Polish Radio Experimental Studio was the well-known Polish architect Oskar Hansen. It is worth highlighting that the PRES was created from scratch, which represented an exception among the radio studios in Europe, which had normally been adapted from old sound engineering studios. The interior decoration of the PRES – known as the “black room” – was comprised of red and black walls consisting of rotating panels with smooth (sound-reflecting) and perforated (sound-absorbing) surfaces. The furnishings also included modern point lighting and a system of lightweight metal frames climbing upward at an angle, facilitating quick access to the, at that time, heavy studio equipment. The first autonomous musical composition created at the PRES was Włodzimierz Kotoński’s “Etiuda konkretna na jedno uderzenie w talerz” (Etude *concrète* on one cymbal stroke, 1959). The starting material consisted of just one stroke with a soft mallet on a medium-size Turkish cymbal. The composer made use of strict serial rules to organize the sounds obtained. The cymbal sound was filtered into six bands of varying width and transposed to eleven pitches according to a standard scale. Kotoński also created an analogous eleven-degree duration scale and a six-degree articulation scale. Another course of action was taken in the composition “Psalmus” (1961) by Krzysztof Penderecki, who created only one autonomous work of electronic music at the PRES (not counting soundtracks for films). The pre-composition material in this case was comprised of vocal sounds – speech sounds subjected to simple transformations such as transposition, filtering or echo. The composer organized them according to their articulation and timbral characteristics, at the same time rejecting Serialist rigors. He approached the compositional process spontaneously, montaging the sounds obtained at to his own discretion.

Kotoński's, Wiszniewski's and Penderecki's compositions make use of uniform material (cymbal, generated sound, vocal sound). The next step in the development of electronic music in Poland was made by Andrzej Dobrowolski, who for the purposes of his "Muzyki na tasme nr 1" (Music for Tape no. 1, 1962) selected starting material from four different sources: 1) multi-tonal output from electronic generators; 2) piano chords; 3) sung sounds; 4) sounds obtained from the resonance of the strings when single vowels were shouted into a piano's sound box. For all of the sounds, Dobrowolski applied a uniform method of transformation, as well as a strict organizational principle.

An original concept of electronic music was proposed by Bogusław Schaeffer in his "Symfonii" (Symphony, 1966). Namely, he drew attention to the peculiar character of work at the PRES, which in an essential manner affected the aesthetics of electronic music. So, composers unprepared professionally for independent studio work for a number of years utilized help from sound engineers, who translated their formal concepts into the language of electronics. In this manner, the sound engineer became a sort of co-creator of the composition. Bogusław Schaeffer emphasized the collective character of the work on his "Symfonii", limiting himself to the creation of only an outline of the form and content (pitch and duration structures, as well as a more or less detailed description of procedures serving their realization), entrusting its realization in sound to his collaborator, Bohdan Mazurek.

Schaeffer's Symphony, comprised of electronic and concrete sounds, was thus in large measure the work of Bohdan Mazurek. Working with Schaeffer became a stimulus for him to take up his own electroacoustic art. It was creative sound engineers (aside from Mazurek, also Eugeniusz Rudnik), knowing the radio studio's capabilities inside out, fluent in the various tools and sound generators, who were to create their own separate electroacoustic music aesthetics in Poland, and de facto come to dominate its landscape. The high position of the sound engineer is a peculiar characteristic of the PRES.

Schaeffer's "Symfonii" closed the PRES's pioneering period. In the meantime - in 1963 - the Studio was expanded and enriched with new instruments. It moved to larger quarters, received a modern stereo console with eight inputs and two outputs (ETM, produced in West Germany), three new stereo tape recorders by Telefunken and an array of small but very helpful electronic devices. Many original solutions began to be worked on at Polish Radio by competent sound technicians. The PRES also received a separate studio for microphone recordings.

Two PRES Personalities: Eugeniusz Rudnik and Bohdan Mazurek

The end of the 1960s and beginning of the 1970s inaugurated the artistic career of two creative sound engineers: Eugeniusz Rudnik and Bohdan Mazurek. These are the two most prolific artists to have devoted themselves exclusively to electronic music. Their compositions represent the lion's share of the PRES's achievements.

Eugeniusz Rudnik was at the PRES from the very beginning. In 1958, he already had behind him three years' tenure as a radio man. A graduate of the Faculty of Electronics at the Warsaw University of Technology, he never

had any formal music education. An intuitive approach to composition, however, sufficed for him to create his own unique genre, the radio documentary ballad. He gained experience collaborating with such composers as, among others, Kotoński, Dobrowolski, Penderecki and Schaeffer, as well as Franco Evangelisti, Arne Nordheim and Karlheinz Stockhausen. In the catalog of Eugeniusz Rudnik's works, we shall find abstract electroacoustic compositions, as well as such other genres as *ars acoustica*, feature, sound sculpture and Hörspiel. Rudnik is the author of the first Polish quadraphonic composition "Vox Humana" (1968). He has also experimented with open form, creating the multi-version composition "Skalary" (Scalars, 1966). In his works, Rudnik utilizes electronic and concrete material. He often makes use of a collage technique, and enjoys turning his hand to so-called "shabby materials" – that is, sounds cut out as various smudges, linguistic stumbles, etc.

It is from such shabby materials, as well as background noises from the line amplifier of a lamp console made by Telefunken, that "Kolaż" (Collage) was created (1965). In this work, we hear rows of, among other items, snatches of popular music and fragments of speeches, which the composer has subjected to only minor transformations. "Kolaż" – alongside "Dixi" (1967), composed with a similar anti-serial technique and anti-sterile character – was intended to be Eugeniusz Rudnik's answer to German Elektronische Musik.

In creating this artistic genre, Rudnik no doubt made use of his experience as a professional radio man, a creator of sound settings for radio dramas, reporting and literary programs. But already from the PRES's genesis, there existed an awareness of the autonomy of radio art. Not only Patkowski saw the need for collaboration with composers in radio programs. This was expressed aptly in 1957 by Bronisław Wiernik in the pages of Antena:

"Sound setting does not exist! On the radio, everything is sound. The word as well [...] Radio is a new type of art. Radio is sound, [...] word, music, acoustic effect, pause – or all of that at once, as elements of equal standing".³

The most famous radio documentary ballad by Rudnik – "Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna" (The Peregrinations of Master Cadet or Mills on the Vistula River, 1999) – is an expansive 40-minute narrative. The radio drama is based upon, among other things, fragments from Andrzej Szczypiorski's novel "Początek" (The Beginning), which in the work were divided up, prolonged, subjected to repetitions, multiplications and transformations. The transformations do not, however, go as far as to erase the message of the work. It is concerned with the difficult history of Poland and the entire region known as East Central Europe. The work by Rudnik, taking the form of a collage of many sound objects, quotations of music and text, exists in two language versions: Polish and German. "Die Wandlungen des Herrn Fähnrich oder die Mühlsteine an der Weichsel" was recognized by the German Academy of the Arts in 2001 as the best German-language radio drama. Since the 1970s, Eugeniusz Rudnik has not changed his artistic technique – he does not use a computer, but continues to work with tape and scissors, recording sounds, cutting them, then splicing them.

The second great PRES personality is Bohdan Mazurek, who began work as a sound engineer in 1962. A year later, he graduated with distinction from the Faculty of Sound Engineering at the Academy of Music in Warsaw. Earlier,

he had taken lessons on numerous instruments, acquiring facility in improvisation on the piano, trumpet, clarinet, violin, violoncello and accordion. Before taking up his own musical oeuvre, which came to pass in 1966, Bohdan Mazurek helped in the realization of works by such composers as Krzysztof Penderecki, Andrzej Dobrowolski, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Markowski and Bogusław Schaeffer. Today, his artistic achievements include over 30 autonomous musical compositions, not including music for theater, film and art galleries.

Bohdan Mazurek was well-liked in visual arts circles. In 1968–1971, together with Roman Różycki, with the participation of Wojciech Markowski, he created an array of audiovisual micro-shows and installations at, among other venues, the Contemporary Gallery in Warsaw. He also helped Krzysztof Wodiczka in the realization of the aforementioned “Instrument osobisty”. Mazurek was the initiator of joint improvisations on electroacoustic instruments whose participants included Rudnik, François-Bernard Mâche, Arne Nordheim and Kåre Kolberg.⁴

He has to his credit collective compositions, a rarity in electroacoustic music, such as “Schozyg” (1968) – a collaboration between Mazurek, Rudnik and John Tilbury. In this work, an experimental instrument equipped with a contact microphone array was used, constructed by Hugh Davies.

Like Eugeniusz Rudnik and many other artists at the PRES, Bohdan Mazurek moves easily between concrete sounds (processed to varying degrees) and electronic sounds. He enjoys combining diverse material on a collage principle; at other times, he superimposes synthesizer, instrumental and vocal sounds on one another. In so doing, he is guided by such psychological factors as the laws of perception, and not by concrete formal rules worked out in pre-composition sketches. Though structuralism is foreign to Mazurek’s music, it makes perfectly intuitive use of, for example, musical time. An essential form-creating element for Mazurek is, beyond this, the spatial formation of sound during live performance. Of Bohdan Mazurek’s “Epizody” (Episodes), Bolesław Błaszczyk has written that it is an “audio comic book from the psychotic pop-art circle”. Unlike Rudnik, who links contrasting materials seamlessly in completely realistic quasi-documentary forms, Mazurek creates surreal, poetic, quasi-film narratives. Their content is the unconscious and such emotions as anxiety, fear and eroticism. The work “Canti” (1973) is just such a “listening film”, composed from an array of interwoven sound planes. The material here is comprised of the following sound objects: a low, plucked harp string, a noisy crowd in a room, a female voice, processed whispers and other vocal effects. His skill in telling a story in sound is displayed even more clearly in the composition “Sny dziecięce” (Dreams of Children, 1976) which is an animated film soundtrack.

Bohdan Mazurek, like many artists, was deeply affected by political enslavement, which directly influenced his art. The composition “Z notatnika” (From a Notebook, 1983) was created despite the suspension of the PRES’ activity under martial law, and is a commentary on the situation in the country. A telling example of the composer’s involvement in current politics was the “Epitafium” (Epitaph, 1969), dedicated to the victims of the Prague Spring suppressed by Warsaw Pact armies – above all, a student named Jan Palach who, as a gesture of protest, set himself on fire in Prague in January 1969.

Electronic Music in the Studio PRES in the 1970s and 80s

From about 1970 onwards, PRES began to shift to voltage-controlled systems. In 1970, a Moog synthesizer was purchased; and in 1973, a portable Synthi AKS. At that time, the Warsaw Studio had a high technical standard; unfortunately, this is the only such moment in the history of the PRES, which from that time on was to fall into decline. This was evidenced by, among other things, difficulties in the implementation of quadraphonic sound, which was already in universal use elsewhere in the world. It was only in 1980 that the Studio acquired a 16-track tape recorder by 3M (USA), as well as a Polish new-generation console (Fonia model SM 131), with 16 voltage-controlled input channels and three group faders. Further purchases were made in the 1980s – the PRES obtained new digital apparatus: Yamaha, Macintosh and IBM computers, as well as a Yamaha DX7 synthesizer. In the meantime, during the 1970s, a new generation of artists had appeared. This was the first group of composers educated in electronic music. Since 1967, a course in electronic music has been taught as part of the degree program in composition at the Academy of Music in Warsaw. Krzysztof Knittel and Elżbieta Sikora are both trained composers and sound engineers. They also have in common a sense of freedom in the use of electronics, not infrequently displayed in a performance-style approach. In 1973, Sikora, Knittel and Wojciech Michniewski founded the KEW artistic group, which still today enjoys using live electronics.

In 1971, when Elżbieta Sikora began working at the PRES, she already had to her credit a work composed at GEM entitled “Prénom” (1970; a newer version bears the title “Flashback”). Here, Sikora used such analogue techniques as looping, delays, filtering, accumulation, micro-montage and mixing. After her two-year internship under the direction of Pierre Schaeffer and François Bayle, musique concrète was her main interest. The modern equipment at the PRES, however, soon encouraged Sikora to experiment with sound synthesis, playing oscillators, manipulating synthesizers by Moog, EMS, etc. As the composer recalls today, experiences taken from the PRES later permitted her to work successfully in other centers around the world: IRCAM, IMEB Bourges, CCRMA Stanford and the TU Berlin.

“La tête d’Orphée II”, realized in the Studio IRCAM, is the protagonist’s confrontation with the surrounding world, which can be interpreted in the context of Elżbieta Sikora’s emigration to Paris. The third work in the series touches upon the political situation in Poland – its title is “Janek Wiśniewski, grudzien, Polska” (Janek Wiśniewski, December, Poland; 1982). The protagonist of this work for tape is a young person (whose real name was Zbigniew Godlewski) who was shot to death by military police during the pacification of a shipyard workers’ strike on the Baltic coast in December 1970. In Sikora’s work, he is “Orpheus descending to the underworld of reality”.

Knittel’s electroacoustic oeuvre is characterized by a peculiar programmaticism; despite his ease in use of electroacoustic material, he does not experiment for the sake of experimentation. More important than the work itself is the process of its creation; for this reason, Knittel most enjoys engaging in electroacoustic improvisation (with such artists as, among others, Marek Chołoniewski, Axel Dörner, Uli Fusseneger, John King, Marcus Weiss and Agata Zubel).

The End of PRES' History: Electroacoustic Music in Poland after 1985

In the 1950s–70s, the PRES was the only professional electroacoustic music studio in Poland. It played an essential role in the country's musical life. It not only created conditions for the development of compositional art, but also organized concerts of electroacoustic music, seminars and workshops, as well as popularizing electroacoustic music on the frequency of Polish Radio's Channel 2. It collaborated closely with the Warsaw Autumn international contemporary music festival, which had been founded barely a year earlier (1956). The PRES also gradually began to fulfill the function of an electroacoustic music archive, having collected a huge library of works as well as professional literature.

During those years, the PRES developed basically apart from political interference, and only martial law (1981) left its mark on the Warsaw Studio, where activity was suspended at that time. In 1985, for political reasons, Józef Patkowski was removed from his post as director of the PRES. In the ensuing years, the electronic equipment was dispersed and partially destroyed. The PRES has not recovered since that time, and sporadic initiatives undertaken by subsequent directors of the PRES are today of symbolic character. The PRES does not exist as a real creative laboratory, but only as a peculiar kind of historic brand or logo.

Today, professional electroacoustic music studios flourish at the music academies in Kraków, Warsaw, Łódź, Wrocław and Katowice. Though their character is, above all, didactic, they also engage in artistic activity and organize concerts. In an age in which almost anyone can have a private studio in their own home, it is difficult to determine how many electroacoustic music studios there actually are in Poland. On the other hand, the liquidation of the PRES meant a de facto breakdown in the development of professional electroacoustic art in Poland. The capabilities of even the best-equipped home studio are limited; the equipment in the academic studios, in turn, is often obsolete. Neither the one nor the other provides the opportunity to experiment, for example, with spatial sound projection, live electronics, sound installation or complex interactive systems at the highest level. Above all, at such centres there is not even the essential information and acoustic base, much less a modern studio and concert infrastructure. For this reason, Polish composers interested in creating electroacoustic music are obliged to travel abroad to studios in Germany, France or the United States.

Translation: *Cara Thornton*

- 1 Krzysztof Wodiczka's "Instrument osobisty" referenced the political situation of the time in Poland. As the artist says, it was "the first attempt at a strategy to take the floor and speak through space, even in conditions of a practical lack of right to a private voice". The tool was again used by another artist, Józef Robakowski, who made a film entitled "Reaktywacja Instrumentu osobistego" (Reactivation of Personal Instrument, 2005).
- 2 *Horizonty muzyki*, ed. Józef Patkowski and Anna Skrzyńska, Biblioteka Res Facta, vol. 1, PWM Edition, Kraków 1970.
- 3 Quote comes from the pamphlet attached to the 4-disc album "Studio Eksperymentalne Polskiego Radia" with Eugeniusz Rudnik's compositions, p. 24.
- 4 On the basis of the improvisation, organized for PRES's 40th birthday, a film entitled "Divertimento" (1997) was produced by Polish Television.

Die Avantgardistische Alternative der letzten 20 Jahre in Polen: Auf der Suche nach Schnittstellen

Antoni Beksiak

Die 1990er Jahre

Die Jahre nach 1990 waren zum größten Teil durch die Ereignisse der letzten Jahrzehnte der Polnischen Volksrepublik geprägt. Vergleichbar mit den Haupttrends der zeitgenössischen Musik, galten auf dem Festival Warschauer Herbst – speziell im Bereich der elektroakustischen Musik – die Aktivitäten um das Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks, Unternehmen wie das unabhängige Studio Elektroakustischer Musik (1982–1984, mit Andrzej Biezan, Krzysztof Knittel, Stanisław Krupowicz, Mieczysław Litwiński, Andrzej Mitan, Paweł Szymański und Tadeusz Sudnik) und Intuitive Musik als alternativ. Eine Symbolfigur der Intuitiven Musik ist Zdzisław Piernik (*1942), ein legendärer Erfinder erweiterter Spieltechniken für Tuba und Interpret eines großen musikalischen Repertoires. Sein Ensemble für Intuitive Musik (Biezan, Wojciech Chyła, Jacek Malicki) ging vor etwa 40 Jahren »ineffektiv« neue Wege auf dem Warschauer Herbst. Über den Charakter dieses Schlüssel-Festivals in den 1990ern schreibt Dorota Szwarzman: »In der Zwischenzeit wurde der Warschauer Herbst ein respektables Mainstream-Festival – es erinnerte immer wieder an die Klassiker des 20. Jahrhunderts, unternahm keinen Versuch, sich außerhalb der traditionellen Konzerthallen umzusehen und präsentierte nur wenige Werke junger Künstler. [...] Die allgemeine Atmosphäre war weit entfernt von einem kreativen Ferment.«¹

Vor dem Hintergrund dieses Jahrzehnts hob sich das Audio Art Festival in der polnischen Szene als etwas Besonderes hervor. Dieses findet seit 1993 in Krakau statt (es hatte/hat auch Ableger in Warschau und Wrocław). Von Marek Chołoniowski gegründet, steht es in Verbindung mit der akademischen Musikszene (dem Elektronischen Musikstudio, das 1978 von Józef Patkowski an der Musikakademie in Krakau gegründet wurde sowie der Künstlervereinigung Muzyka Centrum). Muzyka Centrum wurde 1977 gegründet. Es präsentierte, neben den Werken seiner Mitglieder und des angeschlossenen Künstlerkreises, die neueste Musik aus Polen und aus dem Ausland sowie Aktivitäten aus dem Bereich des polnischen Fluxus, des instrumentalen Theaters und des Happenings. Außerdem lud es Gastkünstler von außerhalb des akademischen Zirkels ein.²

Es ist interessant, eine Liste der Künstler zu erstellen, die an dem Krakauer Festival teilgenommen haben. Namen, die auf dieser Liste erscheinen, sind

unter anderem der bereits bekannte Krzysztof Knittel³ (jahrelang ein führender Vertreter der alternativen Musik in der Komponistenszene, mit Verbindungen u. a. zur Rockmusik), der Sänger und »Orientalist« Mieczysław Litwiński (*1955), Jan Pieniżek (*1948)⁴ und Chołoniewski selber. Sie arbeiteten mit Klanginstallationen, Multimedia und Interaktivität. Außerdem stehen auf der Liste Zbigniew Łowżył (*1965, Schlagzeuger und Klang- und Intermediakünstler), Andrzej Przybielski (1944–2011, Free Jazz-Trompeter) und der Visualist Maciej Walczak (*1963), der regelmäßig mit Komponisten zusammenarbeitete. Am Ende des Jahrzehnts trat eine Reihe neuer Künstler bei Audio Art auf: der Bassist Sławomir Janicki (*1967, im Duo mit Piernik), ein Mitbegründer des Bydgoszcher Clubs Mózg; Anna Zaradny (Saxophon) und Robert Piotrowicz (Gitarre, Synthesizer), die späteren Gründer von Musica Genera; Jacek Staniszewski (*1969, Noise-Künstler, Theoretiker)⁵ und Mazzoll (*1968, Klarinettist, Radikaler der Yass Szene). Zweimal und in verschiedenen Besetzungen tauchte Zbigniew Karkowski auf der Liste auf. Er ist Emigrant, ausgebildeter Komponist, Person non grata in der polnischen Komponistenszene und ein weltweit berühmterberühmtiger Noise-Musik Guru. Diese Auswahl von Personen kann als symptomatisch für die Erscheinungen der letzten zwei Jahrzehnte gelten. Parallel dazu begann 1993 die Event-Reihe »Strefa«. Diese wurde von Andrzej Załęski in der Galerie Zeitgenössischer Kunst⁶ im Warschauer Schloss Ujazdowski kuratiert und präsentierte regelmäßig alternative Pop und Rock Events, Multimedia, Performance-Kunst, Free Jazz und – möglicherweise dem Thema dieses Artikels am nächsten – Events unter der Obhut von Maciek Sienkiewicz. Hier fand auch der Warschauer Ableger des Krakauer Audio Art Festivals statt.⁷ Dort stellte Jarosław Kapuściński (*1964) seine Arbeiten vor. Nachdem er Ende der 1980er Jahre ausgewandert war, befasste er sich zunehmend mit audiovisueller Kunst und Musikfilmen, u. a. »Wariacje na temat Mondriana« (Variationen eines Themas von Mondrian, 1992), »Catch the Tiger!« (Fang den Tiger!) mit Klavier (1993) und »Mudry« (Mudras, 1993).⁸

Charakteristisch für die 1990er Jahre der polnischen Musik waren Phänomene wie »Yass«. Dieses Genre entstand zwischen Bydgoszcz und Polens Dreistädte-Gebiet als Reaktion auf die konservative Einstellung der Mehrheit der Jazz Gemeinschaft Polens, die sich in der Polnischen Volksrepublik gebildet hatte. Die Inspiration kam vom Free Jazz der 1960er Jahre. Auf polnischem Boden etablierten die Vertreter des Yass Ideen, die den Aktivitäten der Künstler rund um die New Yorker Knitting Factory sehr nahe standen. Dies war ein notwendiges Entstauben des Genres und inspirierte viele spätere Erfolge; das Thema experimentelle Musik berührte es jedoch nur marginal. Auch bei etwas späteren Aktivitäten in Warschau, insbesondere den Konzert-Labor-Reihen Galimadjaz und Djazzpora⁹, erscheint dieses Thema nur am Rande.

Eine der Schlüsselfiguren der gemäßigten freien Improvisations-Szene war Andrzej Izdebski (*1975). Er deutet die Anfänge dieses Phänomens wie folgt: »Tomasz Stańko in Cecil Taylors Gruppe, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski, und Zdzisław Piernik spielen in den 1970ern Intuitive Musik mit Krzysztof Knittel beim Warschauer Herbst [...]. Neuere Geschichte schreibt Mazzoll (mit seinen Projekten in Deutschland), der Bydgoszcher Club Mózg

und seine Gründer: Sławek Janicki und Jacek Majewski; darüber hinaus Personen wie Tomek Gwinciński, der Leiter der Band Trytony, als auch Marek Rogulus Rogulski, der oft im Duo mit Tomek Szwelas Szwelnik spielt.«¹⁰

Bei der Bemerkung, dass die vorherrschenden Phänomene in den 1990er Jahren etwas Besonderes waren, dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass sich in dieser Zeit ein neues Muster einer kreativen Persönlichkeit außerhalb von Hierarchie herauskristallisierte: der Künstler, der mit vergleichbarem Erfolg sowohl in einem Bereich nahe populärer Musik (insbesondere als ein Teil der Club-Kultur) wie auch in den anspruchsvollsten Bereichen der avantgardistischen Musik aktiv ist. Dieser Künstler kommt nicht selten ursprünglich aus der Umgebung des ersten dieser zwei Bereiche. Für Polen können als Beispiel Krzesimir Dębski, Edward Pałłasz und auch Witold Lutosławski genannt werden. Solche Komponisten versuchten jedoch eher einen Kunstmusik-Habitus innerhalb der Konventionen der Mainstream-Popkultur zu entwickeln (die offensichtlich einen etwas anderen Stellenwert in der Zeit der Polnischen Volksrepublik hatte). Nicht selten sind die hier genannten Künstler, deren Aktivitäten in das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts fallen, Autodidakten, die Unterricht in zeitgenössischer Komposition nahmen – wie z. B. Patryk Zacrocki (*1974) und Tomasz Gwinciński (*1963), die bei Bogusław Schaeffer studierten. Andere sind diplomierte Komponisten, die sich seit ihrer Jugend innerhalb alternativer Musikkreise bewegten (Arturas Bumšteinas wohnt seit einigen Jahren in Polen). Der Aspekt der formalen Ausbildung ist jedoch nicht der Schlüssel; verbindend zwischen ihnen sind die intensiven künstlerischen Recherchen, anstelle des Versuchs, die konventionellen Erwartungen der Zuhörer zu befriedigen (unabhängig vom Genre).

Beispielsweise ist Piotr Zabrodzki, alias Mista Pista, ein klassisch ausgebildeter Pianist und Absolvent des staatlichen Chopin-Gymnasiums in Warschau, spielt aber auch Bassgitarre, Kontrabass und Schlagzeug. Als Sänger und Keyboarder ist er Teil des Ensembles Senk Že / Cinq G / 5 G – das zur Ragga/Dance Hall Bewegung gehört – sowie vieler weiterer Aktivitäten. Er spielt in dem festen Ensemble der Przybysz Schwestern, Natalia »Natu« und Paulina »Pinnawela« (Soul-Sängerinnen, die vor einiger Zeit die Gruppe Sistars gegründet haben), und er arbeitet mit Marta Kossakowska alias Marika zusammen, einer Reggae/Soul-Sängerin. Mit einer anderen Schlüsselfigur, Bartosz Weber alias Baaba, nahm er zwei CDs auf, »die auf den Fake-Jazz im Stile von Lounge Lizards zurückgreifen«¹¹. Mit dem Gitarristen Jan Pęczak, dem Saxophonisten Marcin Gańko und dem Schlagzeuger Hubert Zemler, springt er als Blast Muzungu postmodern zwischen Stilen hin und her – im Geiste von John Zorns »Naked City«, von Country zu Metal. »Avant-Jazz Magma ist der Ausgangspunkt, der abhängig von der Disposition der Musiker sich mal in die Stimmung einer Drehorgel einhüllt, und dann im Handumdrehen eine Mauer aus Störgeräuschen, Quiet-schen und Pfeifen aufführt.«¹² Mit Zdzisław Piernik hat er ein vielfältiges Album featuring Zemler und den Violinisten Wojciech Kondrat aufgenommen (Namanga, Vivo 2008035CD, 2008), auf dem er die sonoren Fähigkeiten des Tubaspielers auf verblüffende Art und Weise nutzt. »Er präsentiert sich im weitesten Sinne [...] als Klavierspieler, der sein Publikum mit erdrü-

ckenden Cluster-Passagen verwirrt«. ¹³ Zabrodzki spielt mit gleicher Beherrschung Free Jazz, freie Improvisation, bruitistische Elektronik und radikalen Metal; er jongliert frei und kreativ mit verschiedenen Stilen.

Das neue Jahrhundert

In den vergangenen Jahrzehnten tauchten Hörer- und Künstlergemeinschaften auf, deren Bildungspfad nicht von Mozartaufführungen herkommt und für welche die Kompositionen des 20. Jahrhunderts eher als Antithese der »klassischen« Musik von Bach bis zu Brahms galten. Ihr Œuvre entstammt vielen verschiedenen Teilbewegungen der Popkultur: Heavy Metal (Death, Doom, Grind, Thrash), Ambient und Drone-Musik, Noise, Industrial, Avant-Rock, Free-Jazz und weitere. Entscheidend sind die künstlerische Herangehensweise an die Bereiche der zeitgenössischen Kunstmusik, die Entdeckung gemeinsamer künstlerischer Ziele und technische Fragen sowie die Anerkennung der kompositorischen Errungenschaften.

Die Wiener Glitch-Community spielte für Polen eine entscheidende Rolle. Ein Schlüsselmoment war hier der Aufstieg des Wiener Labels Mego Records um das Jahr 2000. Im Mai 2003 präsentierte das Alt+F4 Festival, das vom Salvia New Forms Center als Teil des ersten internationalen Turning Sounds-Treffens (vom Autoren dieses Artikels kuratiert) ausgearbeitet wurde, eine dynamische Gruppe einheimischer Künstler. Dazu gehörten Viön (Artur Jaworski), Facial Index (Jacek Staniszewski), Mem (Kamil Antosiewicz), Wolfram (Dominik Kowalczyk) und Spear.

Die so genannten Laptop-Musiker

Noise verortet sich relativ deutlich an der Schnittstelle zwischen inspirierenden, neuen Musikerfahrungen – z. B. Bartek Kalinka (*1976) alias XV Parówek mit dem Mini-Album »Glued Feet« (AudioTong tng1034, 2007) – und dem Verlassen des Bereiches der Musik per se, was in gewisser Hinsicht charakteristisch für dieses Genre ist. Für Liebhaber überwältigender Schalldrücke ist es auf keinen Fall eine randständige Tendenz. Häufig zu Gast in Polen ist der bereits genannte Zbigniew Karkowski. Bezeichnenderweise war er jedoch fast nie auf den Festivals der hohen kompositorischen Kunst vertreten. Eine seiner interessantesten Errungenschaften (als Komponist und Kurator) ist das Album »Persepolis + Remixes. Edition I« (Asphodel ASP 2005, 2002). Die CD enthält Xenakis' monumentales Stück von 1971 und eine Reihe von Neuinterpretationen von aktuellen Noise-Künstlern, welche die Fortführungen und Veränderungen (besonders in Bezug auf die Werkzeuge und Klangfarben) zwischen Bruitismus und Noise aufzeigen. 2009 gab der Autor dieses Artikels bei Karkowski die bislang zweimal aufgeführte, gewaltige Komposition »Encumbrance« für das Vokalensemble Gęba in Auftrag. Zu den wichtigsten Akteuren des neuen Jahrtausends, die elektroakustisches Material benutzen, zählen Wolfram (*1969), Emiter (Marcin Dymiter, *1971), Arszyn (Krzysztof Topolski, *1973), das Duo Emiszyn, Dawid Szczęsny und DJ Lenar (Marcin Lenarczyk). Aus dem akademischen Bereich stammen Arturas Bumšteinas, der Klarinetist Michał Górczyński (*1977), der auf der Suche nach erweiterten Spieltechniken ist, sowie die Live Elektronik-Gruppe Phones ek Mechanes. Das Ensemble, bestehend aus Cezary Duchnowski, Paweł Hendrich und

Sławomir Kupczak, schließt an die Tradition der Live-Elektronik an und bezieht dabei vielfältige Inspirationsquellen ein. Unkonventionelle Inhalte, Klangfarben und Geschwindigkeiten bilden zusammen mit Recycling-Verfahren spezielle Erzählformen. Die Gruppe vermeidet die versteinerte, akademische Gleichförmigkeit, die bei den Werken polnischer Komponisten so geläufig ist. Die Musiker benutzen verschiedene Computer Interfaces, Violine, E-Gitarre und sogar Nintendos Wiimote. Innerhalb des akustischen Materials kann man Eigenarten der einzelnen Mitglieder ausmachen, wie zum Beispiel das »Uhrenwerk«-Ticken von Kupczaks »Anafora V«. Die drei Künstler aus Wrocław zeigen ein umfangreiches kompositorisches Wissen und Sorgfalt im Umgang mit Klang und vereinen dynamische Spontaneität mit einer herausragenden Beherrschung von Struktur.¹⁴

Freie Improvisation

Die freie Improvisationsszene in Polen ist verhalten, da sie von den Musik-Institutionen nur bedingt geschätzt wird. Zu den wenigen Ausnahmen zählt das Warschauer Ad Libitum Festival, dass von der Stiftung des polnischen Musikrates organisiert wird. Die Kenntnisse über diese Szene verbreiten sich eher an unabhängigen Zentren, die Hörer anziehen und Musiker inspirieren. Ein eindrucksvolles Beispiel ist das Musica Genera Festival (2002–2008 in Stettin, 2009 in Warschau), welches von Robert Piotrowicz und Anna Zaradny geleitet wird. Das Festival präsentierte dem polnischen Publikum viele unterschiedliche Künstler dieser Bewegung. Es arrangierte einmalige Künstlertreffen und untersuchte die Beziehung von Improvisation und Komposition, Klanginstallationen und Videoprojektionen. Es waren jedoch Michał Libera und Krzysztof Trzewiczek, die in Warschau unter dem Namen »plain« polnische Musiker aktiv in das Gebiet der freien Improvisation eingeführt haben. Das Erbe ihrer Aktivitäten ist die Stiftung 4.99. Zuvor war Peter Kowald, der auch mit polnischen Musikern zusammenarbeitete, richtungsweisend. Trotzdem fehlt meist freie Improvisation bei zeitgenössischen Musikfestivals. Sie bleibt eine der spezialsten Nischenbewegungen und setzt keine Medien ein. Piernik spielt unter anderem mit Górczyński (»Energia One«, Kariatyda 002, 2002), Lenar und Izdebski, der wiederum zusammen mit dem Schlagzeuger Michał Gos (*1974) das Duo Sonus Akrobata bildet (»Mandragora«, Bôlt BR 1002, 2009). Andere Figuren sind der Gitarrist Piotr Bukowski, Marcin Dymiter und der Bassist Rafał Mazur (*1971), und aus dem akademischen Bereich der Pianist und Improvisationslehrer Szabolcs Esztényi.

Klanginstallationen und Multimedia

Eine ähnliche Wirkung im »Vakuum« zwischen den Genres ist charakteristisch für Klanginstallationen, Multimedia und verwandte Bewegungen. Dies machte die Ausstellung »Sound Invasion. Musik und Bildende Kunst«¹⁵ deutlich. Gezeigt wurden Werke, in denen Musik lediglich als Quelle von Symbolen und Assoziationen genutzt wurde, bzw. wo der Klang nur eine Nebensache war, so wie in einem industriellen Apparat. Ich verorte solche Aktivitäten außerhalb des Themas dieses Artikels. Mit einigen Ausnahmen war die eindrucksvollste Arbeit Christian Marclay's Videoquartett, eine verwirrende Erzählung auf vier Leinwänden mit musikbezogenen Ausschnit-

ten aus Filmen. Es stellt eine faszinierende und tempogeladene Vielstimmigkeit von Klang und Bild zur Schau.

Die polnischen Künstler interessierten sich von Anfang an für diese Bewegung. Neben den von Monika Pasiecznik erwähnten Arbeiten von Krzysztof Wodiczko, wurde das Thema unmittelbar nach Stockhausens ersten Vorstößen in das Gebiet der »Wandelmusik«¹⁶ von Zygmunt Krauze aufgegriffen (»Space-Music Composition« von 1968 mit der Innenausstatterin Teresa Kelm und dem Bildhauer Henryk Morel). Diese Art von Aktivitäten findet mitunter ihren Weg in das Programm verschiedener zeitgenössischer Musikfestivals und Kunstgalerien. Wir finden sie in den Werken von alternativen Künstlern und auch von Komponisten. Trotzdem kann man nicht von einer fundierten Präsenz dieser Bewegung in der polnischen Kunst sprechen, genauso wie dies auch bei der freien Improvisation der Fall ist. Dennoch sind viele Arbeiten in diesem Bereich entstanden,¹⁷ zum Beispiel als Teil der Chopin-Jahr Festivitäten. In Krakau wurden vier Installationen von Aleksander Janicki unter dem Titel »Chopin in der Stadt« präsentiert. In Warschau wurden ein Extra-Programm (mit Paweł Janicki, Jarosław Kapuściński, Wiesław Michalak, Gordon Monahan, Józef Robakowski) im Rahmen des Warschauer Herbstes sowie »Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty / Fryderyk Chopin. A Personal Diary Bower« realisiert, kuratiert vom Autor dieses Artikels. Dieses besteht aus kurzen Passagen aus Briefen von Chopin, die vom Breslauer Komponisten Sławomir Kupczak klanglich verarbeitet wurden. Die Klangschicht wird räumlich inszeniert und erlaubt es, tiefer in Chopins Persönlichkeit und in seine komplizierte Beziehung mit der damaligen Welt zu blicken. Es wird dabei mit der Spannung zwischen dem inneren Raum der Gartenlaube und dem Eindringen der umliegenden Stadtlandschaft gespielt. In »Radom« realisierte das Masowische Zentrum Zeitgenössischer Kunst Elektrownia zwei Installationen von Grzegorz Rogala; die Stadtgalerie in Łódź realisierte das »What next after Chopin«-Multimedia Projekt mit Krzysztof Knittel, Dobromiła Jaskot, Jacek Partyka, Marcin Stańczyk, Marta Śniada, Artur Zagajewski und anderen. Währenddessen organisierte das Zentrum Zeitgenössischer Kunst Znaki Czasu in Toruń das Festival »Chopin - Field of Vision / Field of Hearing«. Dieses umfasste die Gebiete der zeitgenössischen Musik und Animation (Jarosław Kapuściński), zusammen mit Bereichen wie VJing (Antistatic Family, An On Bast), elektronische und akustische Musik (Rafał Kołacki, Jacek Doroszenko) und interaktive Installation (Ksawery Kaliski).¹⁸ Im Gegensatz dazu beinhaltete das Projekt »Fragile Boredom« der No Local-Stiftung eine Ausstellung mit Arbeiten von Erik Bünger, Lawrence English, Paweł Kulczyński und Anna Zaradny in Krakau und Bytom. Am intensivsten wendet sich dieser Art von Kunst das Krakauer Audio Art Festival zu. In den letzten Jahren brachten aber auch diverse »erkundende« Festivals Klanginstallationen, Performances und Multimedia zunehmendes Interesse entgegen. Damit verbunden ist sowohl ein gewisser Prestigegewinn, assoziiert mit repräsentativer »Galerie-Kunst«, als auch ein interessantes Feld künstlerischen Forschens. Sein Anteil in den Programmen solcher Festivals wie Music Genera, Unsound (in Krakau), Warschauer Elektronik Festival und auch dem popkulturellen Off Festival (im schlesischen Ballungsgebiet) sowie dem Open'er (im Dreistädte-Gebiet) nimmt zu.

Orte und Kanäle

Das Œuvre der Künstler und Komponisten, die in experimentellen Bereichen arbeiten, ist vor allem in Musikclubs präsent sowie in Kunstgalerien und nichtstaatlichen Organisationen, die für diesen Zweck gegründet wurden und (nicht ohne Erfolg) versuchen, dafür staatliche und regionale Gelder einzuwerben. Es gibt einige spezialisierte Plattenlabels, zum Beispiel Monotype Records und Musica Genera (auch im Bereich Improvisation aktiv). Verschiedene Veröffentlichungen erscheinen in den Katalogen von Plattenlabels mit größerem Profil (Bôlt, Lado ABC). Am zahlreichsten sind jedoch die Publikationen bei kurzlebigen Labels und verschiedene Samizdat-Ausgaben (auf selbstgebrannten CDs und Kassetten) in kleinen, limitierten Editionen, aber mit einem starken internationalen Bezug. Neben CDs in kleinen Auflagen, MP3-Downloads im Internet (Marktführer ist hier der Shop *serpent.pl*) und Schallplatten, die als Objekt attraktiv sind und audiophilen Wert haben, sind Net-Labels von großer Bedeutung. Eine große Rolle in Polen spielt das Online Label AudioTong (über 50 lieferbare Veröffentlichungen), welches gerade zum CD-Verlag »aufgestiegen« ist. Es wird von Zenial (Łukasz Szałankiewicz, *1978) mitgeleitet, einem Künstler der Noise-Bewegung. Die Beachtung dieser Art von Musik durch die Kritik ist marginal. Schriften zum Thema sind ausgesprochen verstreut und bedürfen gründlicher Nachforschung.

Kontakte zwischen Vereinigungen

Wenn wir versuchen die Ergebnisse der Begegnung zwischen den Vereinigungen formell und informell ausgebildeter Künstler der zeitgenössischen Musik zu bewerten, müssen wir beobachten, dass nur eine vorsichtige Annäherung besteht, die geprägt ist von Misstrauen und Zurückhaltung. Auf Festivals, die von der Komponistenvereinigung organisiert werden, ist alternative Musik eher gar nicht oder nur »negativ« vorhanden – Dank der unaufgeschlossenen Haltung dieser Szene und eines verfälschten Images. Ebenso nur langsam, aber konsequent, wird das Repertoire der akademischen Schule in das Programm alternativer Events einbezogen. Manchmal gibt es Aufführungen der Stücke von Künstlern wie Alvin Lucier, Cornelius Cardew und den Mitgründern des Experimentalstudios, präsentiert von Akteuren aus verschiedenen Bereichen (im Personenkreis der Stiftung 4.99). Im realen und virtuellen Raum ist ein Diskurs im Gange, der nicht selten stark feindlichen Charakters ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Mehrheit z. B. der jungen Komponisten in Polen sich der Aktivitäten ihrer Kollegen »auf der anderen Seite« bewusst wäre.

Alles in allem hat die heutige Generation von Avantgardisten einen anderen Ursprung. In der polnischen Szene der zeitgenössischen Musik hat diese Generation Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik, Zdzisław Piernik und andere Errungenschaften, die aus den Konzernächten des Warschauer Herbst verbannt wurden, für sich entdeckt.

Übersetzung: *Matthias Nowakowski*

Der Text basiert zu großen Teilen auf dem Artikel "Muzyka alternatywna" (Alternative Musik), in: "Raport o stanie muzyki polskiej" (Bericht über den Stand polnischer Musik), Musik- und Tanzinstitut, Warschau 2011.

- 1 Augustyn Bloch, *Ruch Muzyczny XX/1991*, zit. nach: Dorota Szwarzman, »Kłopoty z wolnością. Po roku 1989« (Probleme mit der Freiheit. Nach 1989), Stentor, Warschau 2007. <http://free.art.pl/nowamuzyka/artykuly/teksty/szwarcman3.htm> (eingesehen 23.06.2011), Kapitel »Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007« (Die Zeit des Warschauer Herbstes. Zur polnischen Musik 1945 bis 2007).
- 2 Gespräch des Autors mit Marek Chołoniewski am 24.06.2011.
- 3 Präsenzen anderer polnischer Komponisten waren meist nur einmalige Angelegenheiten.
- 4 »Jan Pieniżek ist Künstler-Ingenieur, Ingenieur-Träumer, Künstler-Ironiker« (<http://www.obieg.pl/kronika-towarzyska/13312>, eingesehen am 26.06.2011).
- 5 Zusammen mit Dominik »Wolfram« Kowalczyk und Artur Kozdrowski gründete er Neurobot, eine Gruppe, die von 1996 bis 2003 als künstlerisches Ensemble existierte und eine Internet-Zeitschrift herausgab (<http://independent.pl/neurobot>, eingesehen am 26.06.2011).
- 6 csw.art.pl
- 7 Parallel zum Strefa fand das CSW Musikprogramm statt, zunächst zusammen vorbereitet mit PTMW und dann mit der zeitgenössischen Gruppe Nonstrom.
- 8 Dorota Szwarzman, *Ibid.*
- 9 Für einen präzisen Überblick über die polnische Alternativmusik des 21. Jahrhunderts vgl. Łukasz Iwasiński und Małgorzata Cnota, »Alternative Music«, in: »Music in Poland. A Guide 2010«, Adam Mickiewicz Institute, Warschau 2010.
- 10 *Glissando* 3/2005, Interview von Przemysław Psikuta.
- 11 Łukasz Iwasiński, *Ibid.*
- 12 Jarek Szubrycht auf Onet.pl, <http://muzyka.onet.pl/gatunek/alternatywa/blast-muzungu-gajjin-gabba,129601,4656396,plyta-recenzja.html>, eingesehen am 01.11.2011.
- 13 Łukasz Iwasiński, *Ibid.*
- 14 Basierend auf einem unveröffentlichten Bericht des Autors zu einem Auftritt der Gruppe auf dem Audio Art Festival in Warschau am 19.12.2007.
- 15 Zachęta National Art Gallery, Warschau, 07.04.–02.08.2009.
- 16 Vgl. Artikel zu Karlheinz Stockhausen, in: Wikipedia, eingesehen am 29.08.2011; <http://www.londonsinfonia.org.uk/event/foyer-music-festival>, eingesehen am 29.08.2011.
- 17 Antoni Beksiak, »Sygnał zwrotny« (Feedback Signal), in: »Rok Chopinowski 2010. Impresje – świądectwa – ludzie«, Chopin 2010 Celebrations Office, Warschau 2011.
- 18 <http://csw.torun.pl/>, eingesehen am 10.03.2011.

The Avant-garde Alternative of the last 20 Years in Poland: In Search of Points of Intersection

Antoni Beksiak



The 1990s

The years after 1990 were to a large degree shaped by phenomena from the last decades of the Polish People's Republic. Relative to the main trend of contemporary music, what was previously considered alternative at the Warsaw Autumn Festival – especially in the area of electroacoustic music – were activities associated with the Experimental Studio of Polish Radio, such enterprises as the Independent Electroacoustic Music Studio (1982–1984, featuring Andrzej Bieźan, Krzysztof Knittel, Stanisław Krupowicz, Mieczysław Litwiński, Andrzej Mitan, Paweł Szymański and Tadeusz Sudnik) and intuitive music, a symbolic figure of which is Zdzisław Piernik (b. 1942), legendary inventor of articulation techniques for the tuba (and performer of a rich compositional repertoire). His Intuitive Music Ensemble (Bieźan, Wojciech Chyła, Jacek Malicki) was blazing trails nearly 40 years ago – ineffectively, one could say – at the Warsaw Autumn Festival.

About the character of this key festival in the 1990s, Dorota Szwarzman writes: “Meanwhile, Warsaw Autumn became a respectable middle-of-the-road festival – constantly recalling 20th-century classics, without any attempt to go beyond traditional concert halls, with only a small presence of young people’s oeuvre. [...] The general atmosphere was far from a creative ferment.”¹ Against the background of that decade, what was exceptional on the Polish scene was the Audio Art Festival, existing since 1993 in Kraków (it also had/offshoots in Warsaw and Wrocław), led by Marek Chołoniewski (b. 1953) and associated institutionally with the academic community (the Electronic Music Studio founded in 1978 by Józef Patkowski at the Academy of Music in Kraków, the Muzyka Centrum Artistic Association). Founded in 1977, Muzyka Centrum – aside from the oeuvre of its members and the associated circle of artists – presented the newest music from Poland and abroad, as well as activities from the Polish Fluxus, instrumental theater and happening, inviting guest artists from outside of academic circles.²

It is interesting to prepare a list of artists who have taken part in the Kraków festival. Initially, the names appearing there were those of the previously-known Knittel³ (1947, for years a leading representative of alternative music in the compositional community with his incorporations of, among other things, rock music), vocalist and “orientalist” Litwiński (b. 1955), Jan Pieniążek⁴



(b. 1948) and Chołoniewski himself, who were involved in sound installations, multimedia and interactivity; Zbigniew Łowżył (1965, percussionist, creator of audio art and inter-media works), Andrzej Przybielski (1944–2011, free jazz trumpeter) and visualist Maciej Walczak (b. 1963), a regular collaborator with the compositional community. At the end of the decade, a new wave appeared at Audio Art: bassist Sławomir Janicki (b. 1967, in a duo with Piernik), one of the founders of the Bydgoszcz club Mózg; Anna Zaradny (b. 1977, saxophone) and Robert Piotrowicz (b. 1973, guitar, synthesizer); the later creators of Musica Genera, Jacek Staniszewski (b. 1969, noise artist, theorist⁵), Mazzoll (b. 1968, clarinetist, yass scene radical). Appearing twice, in different line-ups, was Zbigniew Karkowski (b. 1958) – an émigré, formally trained composer and persona non grata in the Polish compositional community who is (in)famous all over the world as a noise music guru. This choice is symptomatic of the phenomena of the last two decades.

Taking place parallel to this (also starting in 1993) was the Strefa event series, curated by Andrzej Załęski at the Gallery of Contemporary Art⁶ in Warsaw's Ujazdowski Castle, which regularly presented alternative pop and rock, multimedia, performance art, free jazz and – probably the closest to the scope of the present article – events under the care of Maciek Sienkiewicz.

The Warsaw offshoot of Audio Art⁷ also took place at the Castle. Presenting his works at the latter was Jarosław Kapuściński (b. 1964), who became more and more active in making audiovisual art and music films after emigrating at the end of the 1980s, for example “Wariacje na temat Mondriana” (Variations on a Theme by Mondrian, 1992), “Catch the Tiger! featuring piano” (1993) and “Mudry” (Mudras, 1993).⁸

Characteristic of the 1990s in Polish music were such phenomena as “yass”. Born between Bydgoszcz and Poland's Tri-City area, it represented a reaction to the conservative, orthodox and inbred attitude of a large portion of Poland's jazz community as it formed in the Polish People's Republic. Declaring its inspiration in 1960s free jazz, its representatives realized in Poland to a large measure ideas analogous to the activities of the artists focused around New York's Knitting Factory. This was a necessary airing out of the genre which inspired numerous later achievements; however – placing emphasis on groove – it is only marginally of interest to us. Likewise, in the case of somewhat later activities in Warsaw – especially the concert-laboratory series Galimadjaz and Djazzpora⁹ – our subject appears on the fringes. One of the key figures in the modest free improvisation scene, Warsaw guitarist Andrzej Izdebski (b. 1975), indicates the beginnings of the constitution of this phenomenon as follows: “Tomasz Stańko in Cecil Taylor's group, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski, Zdzisław Piernik playing intuitive music with Krzysztof Knittel at Warsaw Autumn in the 1970s... [...] More recent history is Mazzoll (his projects in Germany), the Bydgoszcz club Mózg and its creators: Sławek Janicki and Jacek Majewski; beyond this, such figures as Tomek Gwinciński, the leader of the band Trytony, as well as Marek Rogulus Rogulski, often performing in a duo with Tomek Szwelas Szwelnik.”¹⁰

In stating that the dominant phenomena in the 1990s were different, we cannot, however, forget that what crystallized in that era was a new model of the creative personality outside the hierarchy: the artist who is active with equal

artistic success in an area close to popular music (in particular, as part of club culture) and in the most “ambitious” areas of avant-garde music – furthermore, not infrequently coming from the environs of the first of these two fields. In Polish we can obviously cite, for example, Krzesimir Dębski, Edward Pałłasz, and even Witold Lutosławski. Such composers, however, tried rather to create an art music habitus within the mainstream pop culture convention (which obviously had a somewhat different significance during the time of the Polish People’s Republic). For a change, the artists cited here – whose activity fell into the first decade of the 21st century – are not infrequently self-taught individuals who took lessons in the area of contemporary composition, such as Patryk Zakrocki (b. 1974) and Tomasz Gwinciński (b. 1963), who studied with Bogusław Schaeffer, or composers with degrees in higher education who have traveled in alternative music circles since their youth, such as Arturas Bumšteinas (b. 1982), resident for the past several years in Poland. The issue of formal education is not key; they are linked, however, by activity in the sphere of intensive artistic inquiries, as opposed to attempts to play to audiences’ conventional expectations (regardless of the genre of which we are speaking).

For example, Piotr Zabrodzki (b. 1982) a.k.a. Mista Pita is a classically trained pianist, graduate of the Chopin State Music Secondary School in Warsaw, but he also uses bass guitar, double bass and percussion. In the role of vocalist and keyboardist, he forms part of the ensemble Senk Że/Cinq G/5G – which belongs to the reggae/dance hall movement – as well as numerous related endeavors. He plays in the standing ensembles of the Przybysz sisters, Natalia “Natu” and Paulina “Pinnawela” (soul vocalists who once upon a time formed the group Sisters), and he collaborates with Marta Kossakowska a.k.a. Marika, a reggae/soul singer. With another key alternative figure, Bartosz Weber a.k.a. Baaba, he has recorded two discs “drawing on fake-jazz in the manner of Lounge Lizards”¹¹. With guitarist Jan Pęczak, saxophonist Marcin Gańko and percussionist Hubert Zemler, as Blast Muzungu, he leaps back and forth in a Postmodernist manner among styles – in the spirit of John Zorn’s Naked City, from country to metal. “Avant-jazz magma is the starting point, which, depending on the caprice of the musicians, tunes in a barrel-organ aura, only to pile up a wall of glitches, squeaks and whistles in the twinkling of an eye.”¹² With Zdzisław Piernik, he has recorded a diverse album featuring Zemler and violinist Wojciech Kondrat (Namanga, Vivo 2008035CD, 2008), on which he utilizes the tuba player’s sonoric capabilities in an intriguing manner. “He expresses himself most fully (...) as a pianist, dazzling his audience with back-breaking cluster passages.”¹³ Zabrodzki plays free jazz, free improvisation, bruitist electronics and radical metal with equal fluency; he freely and creatively juggles styles.

The New Century

In recent decades, communities of listeners and artists have appeared whose educational path has not led from performance of Mozart in their childhood, for whom twentieth-century composition is conceived rather as the antithesis of “classical” music, from Bach to Brahms. Their oeuvre is rooted in various pop culture fringe movements: heavy metal (death, doom, grind, thrash), ambient and drone music, noise, industrial music, avant-rock, free-

jazz and others. What is key is the moment of aesthetic approach to areas of contemporary classical music, discovery of common artistic goals and technical issues and recognition of compositional achievements. The Viennese glitch community played a crucial role in Poland, a key moment being the rise of Austrian label Mego Records around the year 2000. In May 2003, the Alt+F4 Festival, prepared by the Salvia New Forms Center as part of the first Turning Sounds International Meeting (curated by this author), showcased a dynamic group of native artists, including Viön (Artur Jaworski), Facial Index (Jacek Staniszewski), Mem (Kamil Antosiewicz), Wolfram (Dominik Kowalczyk) and Spear.

The So-Called Laptopists

Noise is relatively clearly present – in a manner characteristic of this genre – on the borders inspiring, fresh musical experiences (for example, Bartek Kalinka, b. 1976, a.k.a. XV Parówek's mini-album "Glued Feet" AudioTong tng 1034, 2007), and perhaps even leaving the realm of music per se – a tendency by no means marginal for lovers of dazzling acoustic pressure. A frequent guest in Poland is the aforementioned Zbigniew Karkowski – however, symptomatically, not at festivals of compositional art. One of his most interesting achievements (in the role of composer and curator) is the album "Persepolis + Remixes. Edition I" (Asphodel ASP 2005, 2002), including Xenakis' monumental work of 1971, and a disc of reinterpretations by current noise artists, showing the continuation and differences (specifically regarding tools and timbres) between bruitism and noise. In 2009, this author commissioned from Karkowski the (to date) twice-performed monumental composition "Encumbrance" for the vocal ensemble Gęba. Among the new millennium's most important figures utilizing electroacoustic material are Wolfram (b. 1969), Emitter (Marcin Dymiter, b. 1971) and Arszyn (Krzysztof Topolski, b. 1973), the duo Emiszyn, Dawid Szczesny and turntablist DJ Lenar (Marcin Lenarczyk).

From the academic community, we can point out Arturas Bumšteinas, clarinetist Michał Górczyński (b. 1977), who is on a quest for extended articulation techniques, as well as the live electronics group Phonos ek Mechanes. This ensemble of Cezary Duchnowski, Paweł Hendrich and Sławomir Kupczak joins the live electronics tradition with a wide array of inspirations, constructing unorthodox narration in terms of substance, timbre and pace, aided by recycling. It avoids this fossilized, academic uniformity so common to the output of Polish composers, even the young ones. The musicians use various computer interfaces, violin, electric guitar, even Nintendo's Wii mote, and within the sonic fabric one can find the idiosyncrasies of individual members, such as the "clockwork" ticking of Kupczak's "Anafora V". The three Wrocław artists present considerable compositional upbringing and attention to tone, uniting dynamic spontaneity with excellent control of the structure.¹⁴

Free Improvisation

The free improvisation community in Poland is modest, since this movement has not been appreciated by musical institutions – among the few exceptions is Warsaw's Ad Libitum Festival, organized by the Polish Music

Council Foundation. Knowledge emanates, above all, from independent centres, attracting listeners and inspiring musicians. A spectacular example is the Musica Genera Festival (Szczecin 2002–2008, Warsaw 2009), led by Piotrowicz and Zaradny, which presented to Polish audiences many distinguished artists from this movement, arranged unique artistic encounters and studied the connection of improvisation with composition, sound installations and visuals. But it's Michał Libera and Krzysztof Trzewiczek, under the name of "plain" (Warsaw), who actively introduced Polish musicians to the area of free improvisation; the heir of these activities is the 4.99 Foundation. Even earlier, there were Peter Kowald's trendsetting visits and collaborations with Polish musicians. Despite this, free improvisation is predominantly absent from contemporary music festivals, remaining one of the most specialized niche movements devoid of media channels. Piernik plays with, among others, Górczyński ("Energa One", Kariatyda 002, 2002), Lenar and Izdebski, who in turn, together with percussionist Michał Gos (b. 1974), forms the duo Sonus Akrobata ("Mandragora", Bôłt BR 1002, 2009). Other figures are, in particular, guitarist Piotr Bukowski, Marcin Dymiter and bassist Rafał Mazur (b. 1971); and from the academic community, pianist and improvisation teacher Szabolcs Esztényi.

Sound Installations, Multimedia

A similar functioning in the "vacuum" between communities is characteristic of the sound installation, multimedia and related movements. This was clearly shown by the exhibition "Sound Invasion. Music and the Visual Arts"¹⁵. Included were works in which music was used merely as a source of symbols and associations, or where the sound was just a side effect, as – so to speak – in an industrial machine. I consider this type of activities to go beyond the scope of the present text. Among a few exceptions, the most spectacular was Christian Marclay's video quartet, a dazzling four-screen narration of musically-oriented clips from movies, exhibiting an intriguing, fast-paced polyphony of image and sound. Not infrequently, as well, the presence of this movement at festivals of compositional art has displayed the curators' lack of orientation.

The Polish artistic community became interested in this movement already at its outset. Aside from the work of Krzysztof Wodiczko mentioned by Monika Pasiecznik, immediately after Stockhausen's first inquiries in the area of "Wandelmusik" (foyer music)¹⁶, the subject was taken up by Zygmunt Krauze (1938, "Space-Music Composition" from 1968, featuring interior decorator Teresa Kelm and sculptor Henryk Morel). This type of activity occasionally finds its way into the programs of various contemporary music festivals and art galleries. We will find it in the output of both alternative artists and those from the compositional community. Nevertheless, we cannot speak of a consolidated presence of this movement in Polish art, just as in the case of free improvisation. Today's state of affairs reflects the phenomenon's dispersion. Events from this area are relatively numerous; however, they require far-reaching research to identify their territory and locate it on the arts map.

However, it is also worth remembering that, for example, as part of the Chopin Year celebrations, many works in this area appeared.¹⁷ In Kraków,

four installations by Aleksander Janicki under the heading “Chopin in the City” were set up; in Warsaw, a subprogram of Warsaw Autumn (Paweł Janicki, Jarosław Kapuściński, Wiesław Michalak, Gordon Monahan, Józef Robakowski) and “Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty” (Fryderyk Chopin. A Personal Diary Bower) (curated by this author) were realized. The latter consists of short snippets from Chopin’s letters sonically elaborated by Wrocław’s composer Sławomir Kupczak. The sound layer is presented spatially and allows deeper access to Chopin’s personality and his complicated relationships with the world of his time, playing also with the tension between the inner space of the bower and the intrusion of surrounding city landscape. In Radom, the Mazovian Centre of Contemporary Art Elektrownia realized two installations by Grzegorz Rogala; the City Art Gallery in Łódź, the multimedia project “What next after Chopin...” featuring, among others, Krzysztof Knittel, Dobromiła Jaskot, Jacek Partyka, Marcin Stańczyk, Marta Śniada and Artur Zagajewski; while the Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń organized the “Chopin – Field of Vision/Field of Hearing” festival, encompassing the areas of contemporary music and animation (Jarosław Kapuściński), along with such spheres as DVJ (Antistatic Family, An On Bast), electronic and acoustic music (Rafał Kołacki, Jacek Doroszenko) or interactive installation (Ksawery Kaliski)¹⁸. In turn, the No Local Foundation’s endeavor Fragile Boredom included an exhibition of works by Erik Bünger, Lawrence English, Paweł Kulczyński and Anna Zaradny in Kraków and Bytom. Most consistently devoted to this type of art is Kraków’s Audio Art festival. Recent years have brought increased interest on the part of various “inquiring” festivals in the sound installation, performance and multimedia movements, which – as one can surmise – is perceived as bringing a certain prestige associated with gallery-style “high art”, though obviously also as an interesting field of artistic inquiry. Its share in the programs of such festivals as Musica Genera, Unsound (Kraków) and Warsaw Electronic Festival, as well as the pop-culture Off Festival (Silesian conurbation) and Open’er (Tri-City area), is increasing.

Places and Channels

The *œuvre* of these and related artists plays out, above all, in those few music clubs that include such music in the scope of their repertoire, art galleries, and non-government organizations founded for this purpose which (not without success) attempt to obtain funds from state and local government sources. A number of specialized record labels exist, such as Monotype Records and Musica Genera (also involved in improvisation); individual titles appear in the catalogs of record labels of broader profile (Bôlt, Lado ABC); most numerous, however, are publications under ephemeral labels and various “samizdat” releases (CD-R discs, cassettes) in microscopic limited editions, with strong international aspect, however. Aside from CDs released in minimally-sized editions (and sales of files on the Internet, where the leading outlet is the serpent.pl shop), as well as vinyl discs, which attractive as physical objects and have audiophile connotations, of great significance are netlabels. A considerable role is played in Poland by the online label AudioTong (over 50 catalog items), which has recently “advanced” to the role of CD editor. It is co-run by an artist from the noise

movement, Zenial (Łukasz Szwałankiewicz, 1978). Critical recognition of this type of music is negligible. Writings on the subject are extremely dispersed and require thorough research.

Contacts between Communities

In attempting to assess the results of encounters between the communities of formally and informally trained contemporary music artists, we must observe a cautious rapprochement, marked by distrust and reserve. At festivals organized by the compositional community, alternative music is either not present or “negatively” present – thanks to the community’s closed attitude and falsifications of its image. Also slowly, but consistently, repertoire from the academic community is being included in the programs of alternative events – sometimes there are performances of works by such artists as Alvin Lucier, Cornelius Cardew and the co-creators of the Experimental Studio by performers from different communities (the activity of the group presently associated with the 4.99 Foundation). In both real and virtual space, a discourse is in progress – not infrequently of a strongly antagonistic character – which does not at all mean that, for example, the majority of the young compositional community in Poland is aware of the activities of their colleagues “on the other side of the border”.

All in all, today’s new generation of avant-gardists has come from elsewhere; in the Polish contemporary music community, however, it has discovered for itself Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik, Zdzisław Piernik, and other achievements relegated to the night concerts of Warsaw Autumn.

Translation: *Cara Thornton*

- 1 Augustyn Bloch, *Ruch Muzyczny XX/1991*, according to: Dorota Szwarzman, "Kłopoty z wolnością. Po roku 1989" (Problems with Freedom. After 1989), Stentor, Warsaw 2007. <http://free.art.pl/nowamuzyka/artykuly/teksty/szwarcman3.htm> (accessed 23 June 2011), chapter "Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007" (The Time of the Warsaw Autumn Festivals. On Polish Music from 1945 to 2007).
- 2 Conversation between Marek Chołoniewski and the author on 24 June 2011.
- 3 The presence of other Polish composers is on a rather one-off basis.
- 4 "Jan Pieniążek is an artist-engineer, engineer-dreamer, artist-ironicist", <http://www.obieg.pl/kronika-towarzyska/13312>, accessed 26 June 2011.
- 5 Together with Dominik "Wolfram" Kowalczyk and Artur Kozdrowski, creator of Neurobot, a group existing from 1996 to 2003 – as much an artistic ensemble as an Internet magazine (<http://independent.pl/neurobot>, accessed 26 June 2011).
- 6 <http://csw.art.pl/kalendarium/main/archiwum.htm>, accessed on 26 June 2011.
- 7 Taking place parallel to Strefa was the CSW music program, initially prepared jointly with PTMW, and then with contemporary music group Nonstrom.
- 8 Dorota Szwarzman, *Ibid.*
- 9 For a concise panorama of 21st-century Polish alternative music, I refer the reader to a text written jointly with Łukasz Iwasiński and Małgorzata Cnota: "Alternative Music", in: "Music in Poland. A Guide 2010", Adam Mickiewicz Institute, Warsaw 2010.
- 10 *Glissando* 3/2005, interview by Przemysław Psikuta.
- 11 Łukasz Iwasiński, *Ibid.*
- 12 Jarek Szubrycht at Onet.pl (<http://muzyka.onet.pl/gatunek/alternatywa/blast-muzungu-gaijin-gabba,129601,4656396,plyta-recenzja.html>), accessed on November 1, 2011, translated by this author.
- 13 Łukasz Iwasiński, *Ibid.*
- 14 Based on this author's unpublished review of the group's performance at the Audio Art festival in Warsaw on December 19, 2007.
- 15 Zachęta National Art Gallery, Warsaw, 7 April–2 August 2009.
- 16 Cf. "Karlheinz Stockhausen", in: Wikipedia, Ch. 2.2. 1960s, accessed 29 August 2011 via link on official Stockhausen page <http://stockhausen.org>; <http://www.londonsinfonietta.org.uk/event/foyer-music-festival>, accessed 29 August 2011.
- 17 Antoni Beksiak, "Sygnał zwrotny" (Feedback Signal), in: "Rok Chopinowski 2010. Impresje – świadectwa – ludzie" (The Year of Chopin 2010. Impressions – Testimonies – People), Chopin 2010 Celebrations Office, Warsaw 2011.
- 18 <http://csw.torun.pl/>, accessed 10 March 2011.

Milan Adamčiak (SK) (b. 1946 in Ružomberok) studied violoncello at the Conservatory in Zilina and musicology at the Faculty of Arts in Bratislava. He was still a student when he participated in the legendary Smolenice seminars in 1968 as an interpreter for Ligeti's "Poëm Symphonic for 100 Metronomes" under the baton of Ladislav Kupkovič. Since the mid-1960s he focused on experimental poetry, graphic scores, and the construction of sound objects. At the same time he was experimenting with electronic media, creating several pieces of electroacoustic music and musique concrète, but it was live electronics which best suited the principles of his radical poetics. He worked in several temporary as well as permanent teams of authors, for example with Robert Cyprih. Adamčiak co-founded the "Society for Non-Conventional Music" in 1990, and initiated the "FIT" (Festival of intermedia creativity, Bratislava, 1991 and 1992).

AG Geige (GDR/D) ("AG" refers to the state-prescribed "Arbeitsgemeinschaften volkskünstlerischen Schaffens", working groups for popular artistic creativity) was formed in 1986 by fine artists as well as musicians Frank Bretschneider, Torsten Eckhart, Ina Kummer and Jan Kummer. It was a platform for joint productions of performances, music and visual art. Following a long struggle, they were able to stage officially sanctioned concerts, which were multimedia live experiments. Like other subcultural bands in the GDR, AG Geige was a long overdue rebellion against the state-decreed understanding of art, the constant prevention of private initiatives, the monotony in all areas of life and the inability to conduct a critical discourse. The AG Geige cassette "Yachtclub und Buchteln", which was released on the klangFarBe label in 1986, became an East German tape culture classic. They were seen as the East German New Wave. Despite their "unwanted" popularity, however, they were not able to release their music on the state label AMIGA until 1990. AG Geige disbanded in 1993.

Toms Auniņš (LV) (aka 1/2H 1/2W) made his first steps in music when performing in punk-rock and metal bands as a teenager. However, these activities were interrupted when he decided to desert to the caves of Grenada, where he spent a certain period of his life. After returning to Latvia, he studied at the Latvian Academy of Culture, in the Department of Theatre and Audiovisual Arts. Parallel to his studies, he wrote music for theatre performances as well as participating himself in stage productions, was involved in TV and radio projects and movies, and became a member of the radically inconsequent experimental music outing 1/2H 1/2W. In recent years he has concentrated on electroacoustic music, which has been a passion of his since the age of 14. In addition to that he is working on many upcoming theatre projects as a composer, playwright or director.

Osvaldas Balakauskas (LT) (b. 1937) "Modernism is losing ground as a revolution, as a denial of tradition par excellence. [...] It can be said that I reject the principles and techniques of Modernism, as I have already tried them and know how this kind of music functions," asserts composer Osvaldas Balakauskas, the winner of the Lithuanian National Prize, who has occupied a strong position as one of the most remarkable artists and leading authorities in modern Lithuanian music since the mid-1960s. Balakauskas has had a great influence on several generations of composers, by the charm of his music as well as a composition teacher. Balakauskas is one of the most prolific Lithuanian composers; his oeuvre includes five symphonies, more than ten concertos, a chamber opera, a ballet and numerous other, mostly chamber instrumental compositions. He has also distinguished himself as an insightful and accurate music critic and theorist.

Givan Belá (BE) (Guy van Belle) (b. 1959), after studying literature, linguistics, philosophy and sculpting, he made a radical switch to computer music at the end of the 1980s. He has been involved in experimental media art in its many different forms since 1990. First, he restlessly lived and worked in Belfast, Ghent, Antwerp, Brussels, New York, Rotterdam, Amsterdam, The Hague and Berlin. His most important virtual organisations (all collective) were Stellingname (1984–1989), Young Farmers Claim Future (1990–2000), dBONANZA! (1998–2002), mXHz.org (since 2002) and Society of Algorithm (since 2004). These setups were merely covers for collaboratively investigating different forms of creativity of real and non-physical people, including machines. Then he co-founded, and was for many years an active member, of OKNO (since 2004), an artist-run organization in Brussels. In Bratislava he co-founded the social-artistic organization Col-me (2007).

The music of **Martynas Bialobžeskis** (LT) falls under four broad and equally important categories: academic, theatre, club music, and the search for a specific sound. These different areas of composition often interact, thus blurring the established boundaries of some particular genre or style. Bialobžeskis began fusing academic and popular music early in his academy years, collaborating, since 1997, as an author of music and lyrics with various Lithuanian pop and electronic music groups. He made his *début* as a theatre composer when he was 17, and has since been continuously collaborating with different Lithuanian theatre directors. The composer explores the realms of electronic and electroacoustic music and is a member of electronic music collective "Diissc Orchestra". (Eglė Grigaliūnaitė)

Martin Blažiček (CZ) (b. 1976), Czech film/video maker, media artist. Graduated at Film Academy Prague (FAMU) as film/video editor. Inspired by structural film of the 1970s, he has created a number of films on 8 and 16mm format since 1997. Since 2000 he performed live film and video with various groups, such as Ultra (2000–02) and Mikroloops (2007–11). Since the mid-2000s he has performed live improvised video based on a wide range of the inner/outer interactivity of sound, image and physical objects. He has cooperated with Martin Ježek, Tonic Train, Guyla Nemes, Beth Custer, Andras Blazsek, Arszyn, Kateřina Zochová and many others. He curated NoLab at Roxy/Nod Experimental space Prague (2007–2009), and in 2010–2011 he curated ScreenLab at Školská 28 Gallery Prague. A founding member of Mediabaze.cz project, he has published texts on music, film and media arts. He teaches at the Center for Audiovisual studies at the Film Academy of Performing Arts.

Frank Bretschneider (D) (b. 1956 in Chemnitz, formerly Karl-Marx-Stadt) works as a musician, composer and video artist in Berlin. His work is known for precise sound placement, complex, interwoven rhythm structures and its minimal, flowing approach. Bretschneider's subtle and detailed music is echoed by his visuals: perfectly translated realizations of the qualities found in music within visual phenomena. After studying fine arts and publishing several graphic editions, he began to satisfy his obsession for electronic music in 1984 by starting his first tape experiments and running a cassette label. With the founding of AG Geige in 1986, a successful and influential band in East Germany's musical underground, he began to explore the possibilities of an exchange between visual art and music by various means such as film, video or computer graphics. After 1989 Bretschneider continued producing music, and in 1996 he co-founded the record label Rastermusic (raster-noton since 1999).

Bernhard Breuer (A) (b. 1978), drummer, lives and works in Vienna. He works in the field of experimental-electronic and noise music, and current projects include: Elektro Guzzi, Metalycee, Tumido, no business for dogs, the black chamber. He has collaborated with, among others: Nik Hummer, Hilary Jeffrey, Martin Brandlmayr, Franz Hautzinger, Renald Deppe, Patrick Pulsinger, Didi Bruckmayr, Janus Ensemble, Thilges3, Fuckhead, Akemi Takeya and Paul Wenninger. He has performed at festivals, including SONAR Barcelona, MUTEK Montreal, PAMS Seoul, SAVE Moscow, SKANU MESZ Riga, I.D.E.A.L Nantes, TODAY-SART De Hague, EVENINGS OF NEW MUSIC Bratislava, STIMUL Prag and ROKOLEKTIV Bucharest.

The BROKEN TIME ORCHESTRA (EE) is staffed by two people: Taavi Kerikmäe and Priit "Julm" Juurmann. Their music is a fusion of broken-beats electronics and acoustic sounds. Julm is responsible for programming and mixing while Taavi works on sound synthesis and plays keyboards. Jam sessions play a very important role in their creative process. At live events BTO often collaborates with the Estonian video artist Tencu.

Zita Bružaitė (LT) – If Lithuania has a Haydn, her name is Zita Bružaitė. A resident of the country's second largest city, Kaunas, she is a composer, musician, teacher, and festival administrator. She composes for adults, children, the stage, concert halls and schools – based on demand and her own ideas. Though similar to Haydn in the wealth and wit of her ideas, and her aversion to offending the ear, her music does not sound like his, other than perhaps in the piece called "Hi Haydn" for two oboes, bassoon and harpsichord. Zita Bružaitė has her own style, which includes components of jazz, ethnic and medieval music and thinking. (Göran Bergandal)

Arturas Bumšteinas (LT) (b. 1982) studied composition with Prof. Osvaldas Balakauskas in Vilnius. He participated in several creative residences abroad from 2006–08. In 2010 he was awarded the prize for the best electroacoustic work at the composers' competition (Lithuanian Composers' Union). In 2005 he founded the laptop quartet Twentytwentyone, which has since performed in a number of festivals in Lithuania and abroad. Visual arts is yet another sphere of interest for Arturas, who has participated in almost two dozen exhibitions of modern art. He has also presented two solo exhibitions at the Antje Wachs Gallery Berlin, Germany. G-Lab, an audio-visual duo with Lithuanian artist Laura Garbštienė, and Ketubah, a collaboration with the British composer Max Reinhardt, are among Arturas' most important cooperative creative undertakings. He has been in close musical partnership with the British cello player, Anton Lukoszevieve, since 2008.

Filip Cenek (CZ) aka VJ Věra Lukášová (b. 1976) is a trained cinema projectionist. He has worked as a teacher at the Faculty of Fine Arts of Brno University of Technology since 2003. In the second half of the 1990s he dealt with the theory and practice of non-linear stories and narration in the digital environment. In 2006 the Danish-American publisher Errant Bodies, focusing on contemporary experimental music and its overlaps with visual art, published the DVD video "Carpets Curtains" which documented his concert cooperation with architect and musician Ivan Palacký. In the course of his post-graduate scholarship at the Centre of Audiovisual Studies at the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU) he dealt with the topicality of image and the creation of live re-edits of re-found photographs and sounds, resulting in a specific audio-visual revision of recollection and imagination (living cinema).

Mikoláš Chadima (CZ) (b. 1952 in Cheb), is an established Czech composer, saxophonist, guitarist, singer, journalist and writer. Chadima is among the key figures of Czech alternative music since the early 1970s. He participated in many music projects (Electrobus, Extempore, etc), the project with the longest history is his MCHBand.

Dalibor Chatrný (CZ) (1925–2012) studied visual arts. He worked as a printmaker, draughtsman, and experimental visual artist, and was one of the most important representatives of post-war abstract art in his country. He has been exploring the problem of space continually since the first half of the 1960s. He concentrates on themes based on the logic, substance and significant qualities of space being a tendency towards a positive arrangement of the pictorial plane (grids, structure, perforations from the 1960s), conceptual projects from the 1970s, the theme of magnetism (magnetic cupboards from the 1970s); mirroring (Land art events and the Mirrors – Relations of Opposing Horizons project); space-forming transformations of texts derived from changing the nominative to the instrumental (e.g. drawings by space, by time, by wind, or self-written and illustrated books), manipulation with text in the 1980s (repetitive layering or deconstruction of words), double-handed realizations and topological drawings (first half of the 1980s), drawings with obstacles and the theme of abrasion and percolation (1990s).

Marek Chołoniowski (PL) (b. 1953 in Kraków) studied music theory and composition with Bogusław Schaeffer as well as organ in the State Higher School of Music in Kraków. In 1977, Chołoniowski established the Music Centre Artistic Association, which organized about 400 concerts. Since 1979, he has been a member of the Kracow Group. With his artistic friend Krzysztof Knittel, Chołoniowski prepared numerous musical projects, like the “Freight Train” Music Group in 1986. He was the initiator, and is now artistic director, of the international Audio Art Festival. Since 1990 he has been giving concerts, teaching courses and delivering lectures on computer music all over the world. In 1993–99 he was artistic director of the Internationale Akademie für Neue Komposition und Audio Art in Schwaz, Austria. At present, he is a reader at the Department of Composition at the Music Academy in Kraków.

Tomek Chołoniowski (PL), percussionist, completed his studies at the Academy of Music in Kraków. His interests are particularly focused on improvised music. He cooperated with the Beethoven's Orchestra, with whom he participated in many premiere performances in Poland, Holland, Germany and Italy. He has performed a number of times at the Kraków Audio Art Festival, and in a series of concerts of electronic music at the Electroacoustic Music Studio in Kraków and in many performances of chamber pieces.

Jozef Cseres (SK) (b. 1961 in Nové Zámky, Slovakia) studied cultural studies and aesthetics. He lectures on the aesthetics and the philosophy of music and visual arts at Comenius University in Bratislava, Music Academy in Banská Bystrica and Faculty of Fine Arts in Brno. Cseres is the author of several books and many articles, essays and translations. He is also active as a curator and editor. Since 1997 he is the director of The Rosenberg Museum in Violin, Slovakia. Under his stage name HEyeRMEarS he balances discursive and non-discursive means of expression and art and games, doing performances, installations and various intermedia. For these purposes he co-founded the groups LENGOW & HEyeRMEarS and The Lazy Anarchists. Jozef Cseres has realized and presented his projects in many European and Asian countries. He currently lives and creates in Brno, Czech Republic.

DISSC Orchestra (LT) is a collective of professional composers (Jonas Jurkunas, Antanas Jasenka, Vytautas V. Jurgutis, Martynas Bialobžeskis) which was founded in 2008. The aim of the composers is to present and remix their own and other composers' music. The name of the collective was designed to imitate the sound of a stuck CD, which gives listeners a clue that most of the time the composers use CD players. Recently, computer and other electronic instruments they have used more frequently. All their performances are live. DISSC Orchestra's music could be labeled live-electronic, noise, acousmatic or musique concrète: the main source of sounds is noise, ambient and various rhythmic combinations. Visual materials are often included in performances.

Michał Dymny (PL) is an improvising musician who plays the electric guitar. He has developed an individual style based on sonoristic techniques and instrument preparations that he applies in free improvisation. He has participated in numerous events organized by the Kraków-based group Improvising Artists, as well as in projects known as Entropy and Process – Laboratory of Intuition. He collaborates with improvisers from various countries and has performed at several festivals (Audio Art, Unsound, PAFME Festival, Laboratory of Intuition and Art-Camp). In 2008–2009 he organized Open Sessions – monthly meetings of improvisers, with the help of the Krakovian club Świeta Krowa and Radio Art. At present he is involved in various collective improvisation groups, plays guitar in Nucleon, and writes theatre and film music as a member of Sound Ensemble.

ensemble or (D) was founded in 2001 in Chemnitz to make innovative, contemporary music available to an interested audience, and to foster new works by commissioning compositions. This was the birth of the “KLANGWERK – Neue Musik” series. Other instruments often expand the core of ensemble or – which consists of Andreas Winkler, Ruth Petrovitsch, Ulla Walenta, Thomas Bruder – enabling it to play in different constellations. Above and beyond the KLANGWERK series, which has its home at WELTECHO in Chemnitz, the ensemble has been invited to participate in concerts and festivals in a number of musical centres in Germany (Europäisches Zentrum der Künste Hellaerau, Kulturbrauerei Berlin, among others), Europe (e. g. Suså Music Festival, Denmark) and the USA. Deutschlandfunk and the Mitteldeutsche Rundfunk have broadcast their concert recordings.

Ensemble Mi-65 is a music group with varying transnational lineup curated for the project sound exchange by the founders Carsten Seiffarth (D) and Daniel Matej (CZ).

Golo Föllmer (D) Formally trained as a piano maker. He studied musicology, communication science (Berlin) and broadcast communication arts (San Francisco) and had audio experience in radio, sound art and tape pieces. He researched sound art, contemporary music, audio media and the aesthetics of radio and received a PhD on networked music in 2002. He has worked as a curator for, among others, sonambiente (Berlin 1996 & 2006), net_condition (Karlsruhe 2000) and RadioREVOLTEN (Halle 2006). Since 2007 he is junior professor for Audio Culture at Martin-Luther-University Halle-Wittenberg. He is also head of the postgraduate, blended-learning Masters programme Online Radio..

Andrej Gál (SK) graduated from VŠMU Bratislava, and participated in several international courses and competitions (e. g. under R. Wallfisch). Since 1999 Andrej Gál has on several occasions played the first cello in the Internationale Orchesterakademie in Germany and also in the festival orchestra at Summer Arts in Idyllwild in California. Since 2001 he has been a member of the Bohdan Warchal Slovak Chamber Music Orchestra and the Zwiebel Quartet. Andrej Gál performs chamber music and interprets contemporary Slovak and international music.

Carsten Gebhardt (D) (b. 1962 in Zwickau) lives in Chemnitz. He works as a film director and teaches at the Fachschule für Angewandte Kunst in Schneeberg. At the end of the 1980s he acquired his first experiences with stage direction at the Chemnitzer Schauspielhaus, as assistant for Frank Castorf, among others. He has been active since 1994 as stage director and producer at the culture project VOXXX (Chemnitz). In 2003 he staged a performance at the Staatstheater Kassel. He shot video films for several theatre productions, including the Schauspielhaus Chemnitz and the Deutsches Theater Berlin (under the direction of Michael Thalheimer). Since 1997 his films and short films have been screened at many international film festivals. His well-received feature film “Wochentage” premiered in 2005. In the same year his collaboration with the record label “raster-noton.archiv für ton und nichtton” (Chemnitz) began, for which he documented concerts and projects, including Ryuichi Sakamoto and Carsten Nicolai, Yellow Magic Orchestra, Alva Noto and Blixa Bargeld.

Indriķis Ģelzis (LV) is a video artist. He studied in the Art Academy of Latvia. In 2011 he lived and worked in Enschede, Holland, where he also studied at the AKI Art EZ institute of the arts. During this period he created his well-known work “Blind Sounds,” which, like his other works “The Meeting” and “Recognize the Opponent,” is an exercise in changing the perspective on things and environments that to most (even cultural environments) seem statically familiar or ordinary. In Ģelzis’ work this is usually done using elements of the absurd and certain methods of scenography. He sees his video works as documented artificial events, compositions made of people, spaces and objects. He views the medium of video technology simply as a vehicle that brings to the audience the environments he has created.

Peter Graham (CZ), real name Jaroslav Štátný, (b. 1952 in Brno), studied organ at the Brno Conservatory, and studied composition under Alois Piňos at the Janáček Academy of Performing Arts (JAMU), also in Brno, where he is currently senior lecturer. Between 1993–2009 he was the program director of the festival Exposition of New Music. In 2006 he won the OSA Award for the most widely-broadcast contemporary piece. He has also written several books and articles on contemporary music. In 2010 he led a team translating John Cage’s book “Silence” into Czech. His music was performed by the Arditti Quartet, ensemble recherche, Kammersveit Reykjavik, Ostravská Banda with the conductor Peter Rundel, the flautist Ashildur Haraldsdóttir, the pianists Jonathan Powell and Daan Vandewalle, among others. As an improvising pianist he works with his own Peter Graham Trio, duo Palagrachio and with the group Next Phase.

Antye Greie (D), also known as AGF, born and raised in East Germany, is a vocalist, digital songwriter, producer, performer, e-poet, calligrapher, digital media artist and producer. In the last decade she released 20 full length records and gave over 300 live performances worldwide. Her solo work began with the artistic exploration of digital technology. On her first solo album "HEAD SLASH BAUCH" she converted fragments of HTML scripts and software handbooks into a form of electronic poetry and deconstructed pop. For a few years now she has been working with strangers to make voice experiments which result in audio recordings. Inspired by an ancient art form called "Yoik of the Sami tribe" (stateless folk in northern Scandinavia), Greie started to imitate wind, waves and weather. In 2011 she formed a community choir in Hailuoto, Finland (where she now lives).

Normunds Griestiņš (LV) is a musician who works under the moniker TV Maskava in many different genres of electronic music, ranging from breakcore to avant-garde techno. He studied at the Latvian Academy of Culture and is also an actor in independent cinema and a theatre director. His directorial works include a humorous production of "Macbeth" by William Shakespeare at the Latvian National Theatre, "Parental guidance advised" at the Theatre de Orange in Rome and J.P. Sartre's "No exit". His work as a director is always ironic or even grotesque, but in his musical activities these qualities are brought to extremes – together with visual artist and vocalist MC Koxx, he performs live shows that resemble psychotic and hyperactive dreams, full of social commentary, evil jokes and deliberate chaos.

Sven Grünberg (EE) (b. 1956) is one of the pioneers of electronic music in Estonia. He has worked mainly as a studio musician, performing his own works – playing all instruments, singing, engineering and producing. His musical activity started in the 1970s as a keyboard player and singer in the ensembles Mikronid and Ornament, after which he led the progressive rock group Mess (1974–1976), which was the first of its kind both in Estonia and in the USSR. The band's most significant work was the cantata "Ask Yourself" (1976). Grünberg was one of the first electronic instrumentalists in Estonia. His interest has been in merging elements of musical thinking from diverse cultures and epochs in a new integral whole. Most of Grünberg's oeuvre is film music – he has scored more than 100 films. He teaches music and sound in film dramaturgy, and is on the board of the Estonian Academic Oriental Society. Since 2002 he is the director of the Estonian Institute of Buddhism.

Milan Grygar's (CZ) (b. 1926) work is characterised by an original perspective on the relationship between picture, sound and space. He belongs to the generation of artists who turned to European neo-avant-garde trends after the 1950s and 60s with a swift move in the direction of geometric abstraction. Grygar inclines toward free expression and controlled chance, and uniquely combines an interest in the visual and acoustic side of the artwork. In 1965 he created the first of his "acoustic drawings" and over the following decades Grygar developed this specific, original concept of the relationship between image and sound. Several of his pieces have been interpreted musically – by Erhard Karkoschka, Jean Yves Bosseur, Agon Orchestra, Jiří Stivín, Alan Vitouš, MoEnS and others.

Evelyn Grzinich (EE) (aka eku) is a mixed media artist and cultural coordinator based in Southeast Estonia. Since 2001 she has worked as an artist-organizer, coordinating activities for MoKS-Center for Arts and Social practice, a non-profit residency center and project space. This ongoing life-university has provided the opportunity to learn from artists from all over the world and develop fruitful collaborations in various media. Her recent interest and ongoing work with drawing explores how the repetitive motion of a pen/pencil affects the body and its movement. This surface-body-surface feedback is a generative method playing with the shift from abstraction to figural imagery.

John Grzinich (EE) has conducted his own forms of sound research for over 15 years, including field recording, kinetic sculptures, electro-acoustic composition, performance, group workshops and exercises in listening. He currently lives in Estonia and works as a program and media lab coordinator for MoKS, a non-profit artist-run centre. He has published CDs of his sound works on international labels, including SIRR, Cloudmirror, Staalplaat, Erewhon, Intransitive, Cut, Elevator Bath, CMR, Orogenetics and Pale Disc.

Renata Guzik (PL) graduated from the Music Academy in Kraków in 1993 and studied flute under Prof. Zbigniew Kamionka. She is a co-founder of the 20th century music group Ara Ensemble. In 2002 she finished a postgraduate course under Prof. Elżbieta Gajewska-Gadzina at the Chopin's Music Academy in Warsaw. Since 1992 she has co-operated with the Contemporary Music Club Malwa and the Orfeus Festival Orchestra. She has been a member of The Tatra Chamber Orchestra in Zakopane since 2004. As a soloist she has performed in Poland, Holland, Switzerland, Germany, the Czech Republic and South Korea.

Sándor Györfly (HU) was born in 1951 in a farming family in Kapolcs in western Hungary. In 1970, Györfly moved to Budapest. Instead of seeking an academic education, he pursued his studies of painting and graphic art in artist groups and with older teachers. He has been exhibiting his works since 1976. His artistic work contains single and serial graphics, photographs, paintings, sculptures, performances, installations as well as land art. His artistic fields before included experimental theatre and film. He has had 86 solo exhibitions and has participated in over 400 group-exhibitions in 26 countries. His works are on exhibition in 53 museums and public collections in 17 countries, and can be found in numerous private collections. In 1979 he co-founded the art group art-el. He is general editor of the Cultural review *Muravidék*.

Wolfgang Heisig (D) (b. 1952) studied piano and composition from 1972–78 at the Dresdner Musikhochschule; following that he worked as a bank clerk at the Dresdner Staatsbank, at the Institut für Leichtbau, as a church choir director, as a bar pianist and as a father. He was a music therapist at a psychiatric clinic and music theory instructor at the Dresdner Musikhochschule. He is a freelance composer since 1987. Since 1990 he has participated in exhibitions with sound objects and pictorial compositions. He created multiple compositions for self-playing musical instruments and modifications of contemporary work for the mechanical piano.

Andris Indāns (LV) (aka Gas Of Latvia). Experimental electronic music in Latvia is undoubtedly primarily associated with Gas of Latvia – Andris Indāns – who in his 20-year-long musical activities hasn't stopped changing and surprising. His creative roots are in industrial rock music, but in his work of the last 10 years we can hear almost the entire history of experimental electronic music. Despite the search for new forms he has an individual style. Contrasting layers of ambient and noise have always been present in his diverse music styles. Giving way to drone focus and ambient noise freedom, he has found his most convincing, creative range. With the help of minimalism he demonstrates the potential for noise and electronic lyricism to coexist.

Antanas Jasenka (LT) began his creative career as a composer writing concert pieces for acoustic instruments. However, his electronic and electroacoustic music is now in much greater demand. It is intense, dynamic and multi-layered, populated with diverse electronic sound objects – from harsh noise to glitch and soundscapes (as in his multimedia release “Boarding Pass”). The composer is often involved in collective sound projects and interdisciplinary collaborations with various sound, visual artists and writers. Antanas Jasenka has several successful releases on international record labels. He has presented radio programs on electronic music and designed sound environments for theatre productions. Since autumn 2008 he is a member of the experimental project *Diissc Orchestra*. (Jurij Dobriakov)

Vytautas V. Jurgutis (LT) is truly an exponent of a new type of multi-faceted artist: a DIY musician, delving into primordial depths of sound; a mathematician versed in the sophisticated routines of programming languages; a showman, presenting his works in multimedia settings, conducting multiple real-time video projections, or, as in his interdisciplinary dance performance *Time Line* (2006), generating a multidimensional artistic language which involves human body movements, kinetic scenography, ultra-precise laser projections and digital visuals. Jurgutis is also a composer of solid academic background, employing the vast Modernist heritage of advanced instrumental writing.

Stropu Jurka (LV) (aka V.S.K.B.) is a prominent figure in the Latvian industrial and experimental electronic music scene. From 1998–2008 he was the key member of the furiously provocative industrial music collective *Strops*, which in Latvian means “bee-hive”. The collective elegantly stated its goal, to break certain codes in the field of mass information, by “using the unused arms of media arsenal for creating new space, where these arms are turned against their creators”. The band was known for drawing inspiration from Latvian poetry, especially with a social message – poems by Eduards Veidenbaums were often used. Jurka continued this approach in his current project *V.S.K.B.*

Jonas Jurkūnas (LT) is keen on discovering and exploiting different layers of musical creativity, from academic to pop and incidental music, in his work as a composer. Genre-wise, his creative portfolio includes chamber and orchestral pieces as well as electronic music, multimedia and interdisciplinary projects. Stylistically, his music is close to minimalism and new tonality. He often uses simple sound patterns, pulsating with rhythms, as his creative starting point while searching for new or forgotten timbres and expressions. These are the minimalist strategies which the composer weaves into his music, together with experimental or club-style electronics, ambient styles and elements of jazz, pop or even Romantic music. (Asta Pakarklytė)

Priit Juurmann (EE) (aka Julm) studied land reclamation, but made his name as a hip-hop and acid-jazz pioneer in the Estonian music scene, and soon earned a reputation worldwide as a producer and DJ. Julm started DJing in the early 1990s. In 1996 Julm started a weekly radio mix show on a local radio station. He has been involved in radio since then. He is a warrior on the decks, owner of a record label, member of the band *BROKEN TIME ORCHESTRA*, and his collaboration partners range from jazz musicians to players of traditional music.

Raul Keller (EE), sound, video, performance and installation artist, residing in Tallinn, has been performing and exhibiting since 2000 in Estonia and in the Netherlands, France, the UK, Poland, the Baltic States and Russia. His recent works have included commissioned site-specific sound installations, radio art as improvisation, performance and video art. His site-specific group improvisations, starting in 2000 as Project Unison, have been released on 5 CDs. Her also performs as Paul Cole, a fictional rock artist who released albums in 2004 and 2009. In 2009 his first solo album “Me tuleme kaugelt/We Come from Afar” was released on MKDK Records, containing excerpts of commissioned work from 2004–2009.

Taavi Kerikmäe (EE), pianist, electronic music artist, improviser and lecturer, has performed at numerous contemporary music festivals. He worked together with composers like Pierre Boulez, Tristan Murail and Alessandro Solbiatti, and collaborated on improvisation with Chris Cutler, Michel Doneda, Jacques DiDonato, Uchihashi Kazuhisa, Paul Lovens and the European Improvisers Orchestra, among others. He composed music for dance performances and stage plays, taught experimental music and improvisation at Estonian Academy of Music, worked as a curator for the free improvised music festival IMPROTEST, and is a member of the contemporary music group U., the electronic music group BROKEN TIME ORCHESTRA and the experimental music group Eesti Elekter. Taavi performs concert with piano, theremin, various keyboards, different live electronics and custom-made electronic instruments.

Ernö Király (HU) (1919–2007), composer, musicologist and improviser, was born in Subotica, a town in the Vojvodina on the border between the former Yugoslavia and Hungary. He initially worked as an upholsterer. During the Nazi occupation of Vojvodina Király gave guitar and accordion lessons and played in coffeehouses: he later learned to play trumpet and horn and played in local orchestras. In the 1960s he moved to Novi Sad. On behalf of Radio Novi Sad, Király began recording the folk music of the rural population of Vojvodina (Hungary, Serbia, Croatia, Slovenia, Romania, Roma), where he acquainted himself with the latest studio technology and Western contemporary music recordings. In his first radio-phonetic works of the 1960s he brought together folklore and electronics, the archaic and the modern. Together with his wife, Katalin Ladik, a poet and singer, Ernő Király explored the possibilities of collective improvisation. In 1974 Ernő Király constructed the “zitherphone” and 1976 the “tablophone”. The annexation of the Vojvodina in 1988 by Serbia and the ensuing Balkan war saw the peaceful multi-ethnic coexistence and also many institutions of musical life fall apart, and Király withdrew from public life.

Dalibor Kocián (SK) (b. 1982 in Košice), studied at City University in Bratislava, and after graduation he attended the Conservatory, where he took percussion with Prof. Štefanár, later Prof. Vagovics, and composition with Prof. Martinček. As his main instrument he chose vibraphone, which he plays in the improvised music orchestra Musica Falsa et Ficta, the jazz group Shot in the Dark, in his solo work and in a duo with cellist Jonatán Pastirčák. He was a member of the international project Short Film Live Music, which opened the 2009 Short Film Festival in Dresden. As a vocal experimentalist, he takes part in the audio-visual experiment Frutti di Mare. Besides Djing, he also produces electronic music, and his two short experimental songs were awarded the first prize at the international CIMES competition in 2005 and 2006.

Robert Kolář (SK) (b. 1982 in Bratislava) started playing the horn at the age of 10 – he later put the trumpet aside and developed an interest in various kinds of music ranging from classical to jazz, numerous ethnic traditions and improvised music. With very little classical training (except a degree in musicology), he was self-taught as a trumpeter. He was a member of the Frutti di Mare project and a member of Musica Falsa et Ficta orchestra (on trumpet, flugelhorn, French horn and recitation of texts in Swedish), and a few other projects by Marek Piaček, but also the “naive jazz” Magritte Quintet and the virtual Fake Jazz Quartet. He also took part in the annual V4 SoundLab project within Next Festival in Bratislava in 2010.

Gergely Kovács (HU) (b. 1989) was first influenced by rock/metal, but jazz soon became his “music”. He got his first drum set when he was 16 and joined a garage band in his village. He was inspired by the album “ZU & Spaceways Inc.” to explore music further. His thesis in his final year at university was on: “The communication features of twentieth-century classical music, from Satie to Cage, and the effect they had on pop music”. After reading “No sound is innocent” by Edwin Prévost he was curious how ordinary listeners would react to a noise concert, so he organized a concert and made his first contact with improvised noise music. He has since been experimenting with improvised instruments and finding new ways to play on/with drums.

Gergő Kovács (HU) is one of the most interesting and surprising young Hungarian musicians. Well known for his experimental interpretations of Beethoven symphonies (for solo prepared saxophone) and Bach’s “Well Tempered Piano” (for saxophone octet), he is currently working with György Kurtág on a new piece for saxophone mouthpiece and string quartet. He teaches Multimedia Technology in Wind Instrument Practice at the Academy of Music in Belgrade.

Wojciech Kucharczyk (PL) (b. 1969 in Katowice), is a drummer, singer, keyboardist, electronicist, computer operator, acoustician, blaster, producer... a multi-instrumentalist, usually known as the leader of Mołr Drammaz, and founder of the “microsize” but “macro-active” Mik.Musik.!. He plays solo as The Complainer, retro’sex’galaxy and participates in other projects like hwdjazz, TerriTerrorTorium (with Felix Kubin), Pathman and Iron Noir. He graduated as a visual artist and graphic designer and quickly became an active musician and sound sculptor.

Antanas Kučinskas (LT) “I am an omnivorous parasite and make music which feeds on existing music, grows at its expense and finally destroys it,” says the composer Antanas Kučinskas. This rather provocative statement reveals his general stance and the secrets of his creative laboratory. In his works, Kučinskas remains unabashedly open and straightforward, so that one can instantly grasp how the music is made and what it’s all about. He doesn’t hide behind sophisticated structures or superfluous comments, instead he sets forth simple concepts in a clever and elegant way. Kučinskas’ music has always been intrinsically theatrical – he has more than ten years’ experience as a theatre composer. In his most recent works, however, Kučinskas is less concerned with the theatrical and visual aspects of music, and now regards deconstruction-reconstruction and loop music as his key concepts.

Giedrius Kuprevičius (LT) is a composer, teacher, essayist and polemicist. The major part of his life and work is related to the second Lithuanian city, Kaunas. The composer’s creative curriculum has taken many interesting turns: from 1980 to 1987 he founded Argo electronic music group; since 1957 he has played the Kaunas carillon, and in 1998 was appointed Kaunas City head carillonneur. In 1975 he wrote one of the most popular musicals in Lithuania, “Fire Hunt and Beaters”, and the song from the musical “Little Swallows” was a hit in Lithuania. He also writes music in traditional classical genres: operas, symphonies chamber works, oratorios, vocal cycles, etc. Giedrius Kuprevičius’ music is moderately modern, many of his works are dominated by improvisational elements and vivid ties to literature and visual arts. The composer also writes for theatre and film.

Piotr Kurek (PL) (b. 1978) is a Polish musician, performer and enthusiastic collector. He is the author of pieces for theatre and contemporary dance performances, co-founder of the 1990s group Ślepcy, and one of the men behind the ever changing amplified instrumental music of Piętnastka. Since 2006 he has worked in collaboration with London’s Unknown Public, the Portuguese media-label Crónica, Lublin Dance Theatre, Białystok Puppet Theatre, Crossroads Culture Centre, the audio-visual collective kilku.com and other musicians, including Arturas Bumšteinas, Peter Votava, Jean-Jacques Palix, Jerzy Kornowicz and Stephan Mathieu. He is author of music for “NN. Tribute to Vaclav Nijinsky”, a piece by Lublin Dance Theater nominated for the best contemporary dance performance in 2008 in Poland. Piotr Kurek lives and works in Warsaw.

Bronius Kutavičius (LT) (b. 1932 in Molainiai) is a Lithuanian composer. He has written numerous compositions, oratorios and operas. As a prolific composer and long-standing dominant figure in new Lithuanian music, Bronius Kutavičius is considered the harbinger of minimalism in Lithuanian music. Kutavičius’ special kind of minimalism is his own invention, and is rooted deeply in archaic forms of Lithuanian folk music. Kutavičius admits that he started following his own creative vision and writing some of his valuable compositions quite late. Among them was »Panththeistic Oratorio« (1970) – now often considered the starting point of genuinely modern Lithuanian music, and especially the oratorio »Last Pagan Rites« (1978), valued as one of the most important and influential works of contemporary Lithuanian music. He lives in Leisnig, Lithuania.

Roman Laščiak (SK) (b. 1959) studied at the Department of Electronics of the Slovak Technical University. He has worked since 1984 as a sound engineer at Slovak Radio Bratislava at the Department of cross-sectional audio-technical activities, and has cooperated in festivals of electroacoustic music organized by the Experimental Studio. Outside the radio he cooperates with contemporary Slovak composers, with ensembles of contemporary music, and Bratislava Chamber Soloist. He has been invited to participate in music festivals and multimedia events. He occasionally works on projects by the visual artist Ilona Németh.

Hardijs Lediņš (LV) (1955–2004), artist and architect, is a central figure in Latvia’s experimental music and one of the main actors of the underground scene. Together with Alexej Lubimov and Moscovite musicians, Lediņš was able to organise the first and only “Festival of Avant-Garde Music” in the student club of Riga’s Polytechnic Institute in 1976. As early as the 1970s he produced experimental music and pieces for the tape recorder. Together with poet and artist Juris Boiko and the physicist (later software developer) Mārtiņš Rutkis, he edited tapes in a home studio (Seque). Under the influence of Zen Buddhism and contemporary literature, Lediņš and Boiko wrote the bizarre novel “ZUN”, which was distributed as a *samizdat*. One of their most important happenings was “Walking to Bolderāja” (1980–1987). Around 1980, Hardijs Lediņš founded the legendary “Workshop for Restoring Unprecedented Feelings” (NSRD) together with Juris Boiko which, starting in 1982 in shifting constellations, produced music, tape, video and computer art, as well as astute, culturally critical, multimedia installations and political actions. The NSRD calls their art, inspired by Postmodern architectural ideas and social ecology, an “Approximate Art”, the art of approximation that is situational and always takes place at the periphery.

Robert Lippok (D) (b. 1966 in East Berlin) studied stage design at the Kunsthochschule Weissensee Berlin. As a musician and visual artist he was active in different formations. In 1983 he co-founded the GDR underground band Ornament & Verbrehen and later to rococo rot, together with his brother Ronald Lippok and Stefan Schneider (Düsseldorf). He works worldwide on musical projects and performances as a soloist and with different musicians, composers, performers and artists, as well as composing for radio plays, theatre and sound installations. One of his last musical projects are "Nuukoono - Knuckleduster" in collaboration with Debashis Sinha (Toronto Canada 2011, CD Release, Gustav Records 2012) and "redsuperstructure" (CD release / Raster - Noton 2012).

Ronald Lippok (D), drummer of the legendary East Berlin punk pioneers Rosa Extra, was involved in numerous experimental projects as a painter and musician during the 1980s. As a painter, he works together with the East Berlin writers Bert Papenfuß and Henryk Gericke. As a musician he was a member of the avant-garde band Ornament & Verbrehen, which he initiated with his brother Robert Lippok. Since 1995 Ronald Lippok is the singer and keyboard player with the band Tarwater, and member of to rococo rot.

Daniel Matej (SK) (b. 1963 in Bratislava) studied music theory and composition at the Academy of Music and Drama in Bratislava with Ivan Parík. Since 1987 Matej is the art director of the VENI ensemble. He is also the co-founder of the ensembles Požon' sentimental and VAPORI del CUORE. Matej initiated the first festival of contemporary music in Slovakia, the Večery novej hudby (New Music Evenings) and he was, until 2003, its dramatic advisor. Since 1997 he lectures on the history of music, composition and the music theory at the Academy of Music and Drama in Bratislava.

Michal Matejka (CZ) graduated from the upper jazz department of Jaroslav Jezeek Conservatory in Prague, where he studied jazz guitar with Libor Smoldas and David Doruzka. He started to explore the possibilities of guitar in the context of free improvised and composed music, and took part in several free improvisation workshops (with Xavier Charles, Isabelle Duthoit, Franz Hautzinger and others). He is currently involved in UnknownArtistTrio, 4 State Session Workshop, Fools of Chelm, and others.

Rytis Mažulis (LT) is one of the most distinctive Lithuanian composers, representing a super-minimalist trend in Lithuanian music, taking into account the same repetitive principles, supplemented with new ideas close to various avant-garde techniques. Having felt the strong influence of Conlon Nancarrow's and Giacinto Scelsi's concepts, he writes radical monistic compositions, based only on a canon technique, and frequently using computers. Though there are relics of Renaissance polyphony in his music, in its compressed sound it is sometimes more akin to rock; in its hyper-dissonance and microintervals it recalls Scelsi's contemplations, and with regard to its form it suggests gigantic op-art compositions, exhibiting slowly and consecutively alternating constellations. Mažulis' music bears the mark of laboratory work, though it does maintain a balance of academic correctness. (Šarūnas Nakas)

Rafał Mazur (PL) - Mazur's involvement with music began in his youth with violoncello studies in Kraków. He switched to bass guitar in the late 1980s. He has developed an advanced and individual approach to his instrument, and to improvisation in general, in which sonority, extended technique and gesture combine effortlessly in performance. He has taken an important role in Kraków to support young artists and improvised music. A founder of the ImproArt studio of improvisation, he has performed jazz and improvised music in clubs and festivals across Poland and Europe, and in China, South Korea and Israel. He is an organizer of the Laboratory of Intuition, a series of spontaneous art presentations in Kraków. Mazur's main field of interest and activity is collective and solo free/spontaneous improvisation.

Ondrej Merta (CZ) and Václav Peloušek are the founders of "studuiono" and work both as artists and developers in the countless standuino projects.

MoEns ensemble (CZ, Praha), also Mondschein ensemble, established in 1995, was created by a group of Prague-based performers and composers. The aim of the ensemble is to present detailed and specialised interpretation of new works and, by so doing, to encourage the creation of demanding works for the ensemble. The basis of the MoEns ensemble's repertoire incorporates is music written by the younger generation of Czech composers. This is complemented by contemporary music from abroad and also by selected "classics" of new music. The ensemble commissions young composers every year, and during its existence gave more than 100 premieres. The ensemble has played in a number of international contemporary music festivals in the Czech Republic and abroad, made recordings for the Czech Radio and released CDs on the Arta label.

Michal Murin (CZ) (b. 1963 in Prešov) studied analytical mathematics and management at the University of Economics in Bratislava and Arts at the Faculty of Fine Arts of Technical University in Brno/Czech Republic. Murin started his artistic career as an autodidact in 1983 and worked in performance, new media, conceptual and sound art. In 1990 he established the *Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu* (SNEH, Society for Non-Conventional Music) together with, Peter Machajdik, Jozef Cseres and others. He co-founded several ensembles like the *Lengow & HEyeRMEarS* with Jozef Cseres in 1997. Murin is the head of the studio *Digital media* at the Faculty of Fine Arts Banská Bystrica and he is lecturer for new media at the Faculty of Art in Košice.

Ornament & Verbrechen (GDR/D) was an open band project in East Germany founded in 1983 by the brothers Ronald (former drummer in *Rosa Extra*) and Robert Lippok, and named after an article by Viennese architect Adolf Loos (1911). It was not a conventional band, but a platform for experimental concepts in different styles (punk, wave, noise, jazz, industrial, electronics) and forms of artistic media. O & V concerts were mostly "unofficial," and their first "official" concert in 1986 was given under a pseudonym. O & V was later joined by various musicians and involved in many subcultural projects. After 1990 the open concept of the former underground band continued with international colleagues, and around 1995 O & V merged into successful projects like *Tarwater* (Ronald Lippok/Bernd Jesträm) and *to rococo rot* (Lippok/Lippok + Stefan Schneider).

Ivan Palacký (CZ) (b. 1967) is a musician and architect. In the 1980s and at the beginning of the 1990s, Palacký played with various groups and took part in several music projects. At the end of the 1990s he founded the group *Sledě, živě sledě* (Herring, live herring), and since 2003 he has performed in an audiovisual duo called "*Carpets Curtains*" (*Koberce, záclony*) with VJ Věra Lukášová. He "writes" a sound diary of his journeys, collecting excerpts of stories, weird sounds and various acoustic mistakes. He likes to take part in one-shot improvisational groups or duos, as well as giving solo performances. Since 2005 his main interest has been to dig out sounds from an amplified 1970s *Dopleta* knitting machine. In 2009 Palacký founded the label *Ucerozand*: since then he has released two studio albums recorded with his most frequent collaborators.

Marian Palla (CZ) (b. 1953) has from the beginning of his career combined the gifts of a visual artist with those of a writer and musician. He studied double-bass in Brno Conservatory and played double-bass in the Janáček Opera House in Brno for over 15 years. He was also active as a painter. His work has been exhibited in the Czech Republic and abroad, and his works are represented in major galleries in the Czech Republic. Since 1994 he has taught as assistant professor at the Faculty of Fine Arts of the Brno University of Technology. He is author of several books, paints, writes and plays in a band. He is regarded by many as a conceptual artist.

Štěpán Pala (CZ) (b. 1944 in Zlín, Protectorate of Bohemia and Moravia) studied glass design and visual arts. He works as a glass artist, draughtsman, print-maker, and object maker. Štěpán Pala lives and creates in Devín, Slovakia.

Linas Paulauskis (LT) (b. 1969) graduated in music theory from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 1992. From 1994–2000 he was editor-in-chief of the cultural weekly "*Šiaurės Atėnai*". Since 2000 he has been working at the Lithuanian Music Information and Publishing Centre, and since 2007 he is its director. As a composer and performer, Linas Paulauskis has appeared in new music festivals in Lithuania, Germany, Austria, the UK and Poland. In 2003 he received the *Stiftung Kulturfonds* scholarship for creative work at *Künstlerhaus Lukas* (Ahrenshoop, Germany).

Vaclav Pelousek (SK) and Ondřej Merta are the founders of "*staudiuno*" and work both as artists and developers in the countless *staudiuno* projects.

Marek Piaček (SK) (b. 1972) studied flute at the Bratislava Conservatory and later composition at the Academy of Music and Drama. During his studies he began working in the Experimental Studio of the Slovak Radio. Piaček attended training courses and seminars, including at the *Akademie für Neue Musik* with Bogusław Schaeffer and Marek Chotoniowski in 1996. He is the co-founder of the *Middle-Class Chamber Orchestra Požoň Sentimental*. The works of Marek Piaček often embrace elements of art music, pop and dance music, music for films, world music or urban folklore, which essentially serve as mere "material". These elements – quotations, motifs or whole songs – become a legitimate part of a new work of art. Presently he is active as a composer, performer (flute, lap-top), lecturer (*soundart*) and as an organizer of contemporary music events.

The Positive Noise Trio (HU) are Gergő Kovács, Zsolt Sörös Ahad and Gergely Kovács. It is one of the seminal Eastern European groups of so-called "meta-improvisational music", and has been working together since 2011. The trio use various elements of contemporary improvisation: non-hierarchical group interaction, silence to noise, and sound to music. They are keenly interested in the sonic potential of their instruments to build up and break down instantly composed structures, built with intricate detail as well as broad gestures. During concerts the trio plays with noises and non-conventional sounds – under the influence of the moment – are bound together in a new, intimate, sensuous whole, in specific, longer, meditative processes, from re-interpreting the landscape music of John Cage (for example) to pure, loud, harsh and wild punk noise. The members of the trio are colourful personalities of the current European improvised and experimental music scene with their vivid musical, performance and theatrical activity.

Edgars Rubenis (LV) is an experimental guitar player who has recently started a solo project under his own name. He has worked in various genres of modern rock music, and so far is most notable for activities with *Mona De Bo*, a slow-core band he and drummer Edgars Eihmanis established as a duo in 2005. Working in this collective took him to performing at the SXSW and NYC, playing concerts in North Eastern Europe and Russia, getting airplay on BBC, WFMU, Noise.fi radios, and working on a soundtrack for a theatre play. *Mona De Bo* has released three albums. The band's second album "Nekavējies, šis ir spēles ar tevi" was nominated the Best Rock Album at the Latvian Music Records awards 2010.

Pavel Rudolf (CZ) (b. 1943 in Brno, Protectorate of Bohemia and Moravia) studied visual arts and pedagogy. He is working as a draughtsman, printmaker, installation artist, and experimental poet. Pavel Rudolf lives and creates in Brno, Czech Republic.

Andrius Rugys (LT) (PB8) was born in Lithuania. He is active as a self-engineer, sonic archaeologist, field recorder and ethnomethodologist. His works can be found in galleries, museums and concert halls as well in public places and countryside spaces. He collects field recordings and presents them as electroacoustic mosaics together with more public experiments in the design of installations. He is currently traveling with *Sonicomb*, the living museum of sounds, where he is researching collective listening practices.

Bogusław Schaeffer (PL) (b. June 6, 1929 in Lwów / now Lviv, Ukraine) is a Polish composer, musicologist and graphic artist, and a member of the avantgarde "Kraków Group" of Polish composers alongside Krzysztof Penderecki and others. Since having studied violin in Opole and graduating musical composition under Zdzisław Jachimecki in 1953 at the Academy of Music in Kraków, Schaeffer has been an active composer and musical theoretician. From 1963, he was a lecturer composition at the Kraków Academy, and had a professor at the Hochschule für Music in Salzburg from the mid-1980s to 2000.

Carsten Seiffarth (D) (b. 1963 in Berlin) works as a curator and producer. He studied orchestral music at the Franz Liszt School of Music, Weimar, was a visiting student at the Humboldt University Berlin in art history, aesthetics and philosophy, and until 1993 studied musicology/sociology at the TU Berlin. From 1991 he developed and directed several independent projects in sound art and contemporary music. Carsten Seiffarth has curated more than 100 sound art exhibitions and concerts in Germany and Europe. From 2005–2007 he was a member of the artistic direction of the media art laboratory TESLA in Berlin, and later co-founded the Berlin art and media production platform DOCK. Since 2010 he is curator and artistic director of *bonn hoeren*, an urban sound art project in Bonn, and since 1996 curator and artistic director of the *singuhr - hoergalerie*, Berlin.

Maksims Šentelevs (LV) is an architect and phonographer, based in Riga. He has been active in field recording since 2002 and focuses on sound gathering, observation and integration in nature. His field research is concerned with micro-biomes inhabited by insects and small kinetic structures and, recently, self-made acoustic and electroacoustic instruments and objects. In 2007 he initiated the sound improvisation collective "bernu rīts" – "the children's matinee". In 2008 he founded the label *molmika*. He organizes site-specific sound workshops throughout Europe, where he collaborates with Patrick McGinley and John Grzinich.

Zsolt Sörös (HU) (b. 1969) is an improviser, electroacoustic and noise musician, sound artist, editor, performance and conceptual artist, and has collaborated with various artists, film makers, video makers, choreographers and stage directors. He is a editor of the independent *Tilos Rádió* (Forbidden Radio) programme for new music, *No Wave*. Until 2010 he organised the underground film screening series called "Club of Invisible Films" at the Ludwig Museum in Budapest. From 2008–2010 he was the artistic director of "Relative (Cross)Hearings International Independent Contemporary Music Meeting" at the Artus Studio in Budapest. He has edited numerous Hungarian translations of books on experimental music.

Carsten Stabenow (D) (b. 1972) works as free curator, producer, communication designer and artist on the intersection of artistic production and mediation. He studied communications and postgraduate interdisciplinary studies in Berlin and is the initiator of diverse festivals, formats and initiatives within the context of new media, art + science and sound art. Carsten Stabenow is the founder of the German media art festival *GARAGE*, initiator and artistic director of *TUNED CITY* and co-founder of the Berlin art and media production platform *DOCK*. He has realised several installations and performed worldwide as a member of the *STAALPLAAT SOUNDSYSTEM* and as a solo artist.

Łukasz Szalankiewicz (PL) (aka *Zenial*) is a Kraków-based artist, sound designer, historian and contemporary electronic music curator. A member of the Polish Society for Electroacoustic Music, he has participated in international festivals in Europe, South and North America. He has performed in Poland at the *Audio Art Festival*, *Unsound Festival*, *Wro Festival*, at the *Kordegarda Gallery* (Warsaw), *Zamek Ujazdowski Contemporary Art Centre* (Warsaw), *Contemporary Art Gallery Arsenal* (Białystok), *Contemporary Art Gallery* (Wrocław) and in many other venues. He currently curates the sound art program at the *Contemporary Art Center Łaznia* in Gdansk. His work ranges from research to audiovisual performance and interactive installations. Szalankiewicz is a co-founder of the *AudioTong* label, a platform for experimental music and sound art operating from Kraków since 2005.

Tencu (EE), real name Andres Tenusaar, works as a visual artist and producer for film, video, animation, dance theater, music projects and TV. His one man studio PEATA FILM – “Body for films, films for body” – experiments in different fields of audiovisuality using various animation techniques (pixilation, drawn animation, puppet animation, object animation, live-action, 2D, 3D etc).

Miro Tóth (SK), composer, saxophone player and music theorist, lives in Bratislava. He is the founder and artistic leader of Frutti di Mare, Musica Falsa et Ficta, Dunkeltherapie and a member of other experimental music projects (Shibuya Motors, Q3oJ666222). In his music he is interested in both composition and improvisation, often crossing the borders between the genre and style contexts, ranging from free improvisation to noise and contemporary classical music.

Pál Tóth aka én (HU) is a Hungarian sound artist and radio producer, living in Budapest. He was the program editor of the illegal community radio of Budapest, Tilos Rádió (Forbidden Radio) from 1993-94 and then a member of the legal Tilos Rádió (Forbidden Radio) in 1995, where he edits programs for today's experimental, electroacoustic and underground music developments in his show No Wave. His compositions – which are often situated at the limit of hearing – draw on the results of concrete music, plunderphonics and sound-formation as well as sound art. én chooses sound samples from his own collection and environmental sounds which he recorded himself, and sounds made by himself on computer in order to compose, and so finally and successfully eliminates the unnecessary separations of composition and the preparation of music, the broadcast of music and musical performance.

Hello Upan (EE), sound and performance artist, lives and works in Tallinn. Since 2000 she has participated in various musical collectives and performances, among others Tallinn Guitar Circle and the group improvisations of project Unison. She has worked together with Shawn Pinchbeck on sound design for dance performances. She is a member of the performance art group Puhas Rõõm, and the musicians collective MKDK. She also performs as her musical alter ego Liebfraumlilch, and in the girl band Hello Killu. In recent years she has been primarily engaged in sound improvisation with her solo performances, and performs together with Raul Keller and Katrin Essenson as radio/sound performance group LokaalRaadio.



gefördert durch die



Medienpartner:



NEUE ZEITSCHRIFT
FÜR MUSIK

www.soundexchange.eu
www.dock-berlin.de

sound exchange ist ein Projekt von DOCK e. V. Berlin und Goethe-Institut. Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes. In Zusammenarbeit mit weltecho Oscar e. V. Chemnitz und Festivals experimenteller Musik in Mittelosteuropa. Mit freundlicher Unterstützung durch Stadt Chemnitz, Neue Sächsische Galerie, Kunstsammlungen Chemnitz, Atomino, Residenz Hotel Chemnitz. Medienpartner: 371 Stadtmagazin, jazzthetik, jungle world, Neue Zeitschrift für Musik. *sound exchange* is a project by DOCK e. V., Berlin and Goethe-Institut. Funded by the German Federal Cultural Foundation. In collaboration with weltecho Oscar e. V. Chemnitz and experimental music festivals in Central and Eastern Europe. Supported by Stadt Chemnitz, Neue Sächsische Galerie, Kunstsammlungen Chemnitz, Atomino, Residenz Hotel Chemnitz. Media partners: 371 Stadtmagazin, jazzthetik, jungle world, Neue Zeitschrift für Musik.

Partner *sound exchange days*: Audio Art Festival Krakow 2011 / Next Festival Bratislava 2011 / Jauna Muzika - Sound Gallery 2012 / Skaņu Mežs Riga 2012 / Stalker Festival Tallinn 2012 / Festival Babel Prague 2012 / UH Fest Budapest 2012.

Besonderer Dank gilt allen Künstlern, Autoren, Organisatoren, Mitarbeitern und Freunden für ihre stetige Unterstützung. Special thanks to all artists, authors, organisers, co-workers and friends for their continued support.

sound exchange

Künstlerische Leitung *artistic direction*
Carsten Seiffarth, Carsten Stabenow^D

Co-Kuratoren *co-curators*
Marek Chołoniewski^{PL}, Slávo Krekovič^{SK},
Aivar Tõnso^{EE}, Antanas Jasenka^{LT},
Zsolt Sörös^{HU}, Viestarts Gailītis^{LV},
Miloš Vojtěchovský^{CZ}, Andreas Winkler^D

Beratung *consulting*
Golo Föllmer^D

Produktion *production*
Markus Steffens, Florian Wachinger^{DOCK e. V.}
Ulf Kallscheidt^{Chemnitz}

Programmbuch *programme book*

Herausgeber *editors*

Carsten Seiffarth, Carsten Stabenow, Golo Föllmer

Gesamtredaktion *copy editing*

Melanie Uerlings, Carsten Seiffarth

Redaktion Programmbuch *editors programme book*

Carsten Seiffarth, Carsten Stabenow

Redaktion wiss. Texte *editors research texts*

Golo Föllmer (Konzept *concept* + LV, LT, PL)

Markus Steffens (SK, CZ)

Melanie Uerlings (DE, EE, HU)

Übersetzungen Programmbuch *translations programme book*

Julia Schweizer

Lektorat Englisch *English proofreading*

Patrick Charles

Gestaltung *design*

Michael Rudolph, Friedeman Bochow milchhof.net

Gesamtherstellung *production*

Druckhaus Köthen GmbH

Fotonachweis *photo credits*

Carsten Stabenow

ISBN 978-3-89727-487-7

PFAU

Vertrieb *distribution*

PFAU Verlag Saarbrücken

Auflagenhöhe 1.000

edition 1,000

© 2012 bei den Künstlern, Autoren und Fotografen

sowie bei DOCK e.V. und Goethe-Institut

by the artists, authors, photographers

and DOCK e.V. and Goethe Institut.

Alle Rechte vorbehalten. *All rights reserved.*

Zu beziehen über den Buchhandel oder beim Verlag.

PFAU-Verlag / Postfach 102314 / 66023 Saarbrücken

www.pfau-verlag.de / info@pfau-verlag.de



sound exchange sucht nach den Wurzeln und der Gegenwart der experimentellen Musikkulturen in Mitteleuropa. Hier existiert eine lebendige, international vernetzte Szene von Musikern, Künstlern und Festivals. Jedoch sind lokale Traditionen und deren Protagonisten seit dem Umbruch 1989 teilweise in Vergessenheit geraten. **sound exchange** will diese Traditionen sichtbar machen und zu aktuellen Entwicklungen in den lokalen Musikszenen in Beziehung setzen.

sound exchange embarks on a search for the roots and current state of experimental music cultures in Central and Eastern Europe, which can boast a lively, internationally-linked scene of musicians, artists and festivals. Since the fall of the Iron Curtain in 1989, however, local traditions and their protagonists have partially been consigned to oblivion. **sound exchange** wants to ensure that these traditions can once again be seen, and position them in the context of current developments within local music scenes.

ISBN 978-3-89727-487-7