Deutsche Sektion der Internationalen Gesellschaft für Elektroakustische Musik

DecimE - Mitteilungen_10

1.9.1993

A u f l a g e : 3 5 0

Die *DecimE* - Mitteilungen erscheinen vierteljährlich Anfang März, Juni, September, Dezember.

Redaktionsschluß : jeweils 7 Tage vorher.

Kostenloser Versand an die *DecimE* - Mitglieder sowie an Interessenten Elektroakustischer Musik

Redaktion: Folkmar Hein

Bankverbindung

Dresdner Bank Berlin **BLZ 100 800 00**
Konto-Nr. **05 141 941 00**
Mitgliedsbeitrag normal (pro Jahr) 50.- DM

Mitgliedsbeitrag für Institutionen 200.- DM

Adresse

DecimE Treuchtlinger Str. 8
D - **10 779** Berlin

Telefon: (+49) 30 - 218 59 60
FAX: (+49) 30 - 314 21143
Email: hein@mvax.kgw.tu-berlin.de

Inhaltsverzeichnis

Apparate, die die Musik veränderten : Meeting Berlin Nov. 93 2

ICMC 1994 Aarhus, Denmark (Wayne Siegel) 3

Lobreden auf J. A. Riedl und H. P. Haller (Dieter Schnebel) 5

Die Anfänge der Elektronischen Musik in Japan 1953 - 1965 (Emmanuelle Loubet) 7
Dazu Produktionsliste Elektronischer Stücke in Japan 1953 - 1965 11

DecimE-Service : Werkliste 13

Kalender September bis Jahresende 1993 14

Das Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung Adlershof (Gerhard Steinke) 18
Dazu Anhang (Rundfunksendungen, Publikationen, Schallplatten, Rezensionen) 26

Aufbau des DecimE - Archivs 29

Einverständniserklärung zum DecimE-Archiv 31

Apparate, die die Musik veränderten ? - Komponieren im analogen Studio

Musikgeschichte erzählen, bewahren, reflektieren. Das Studio als Ort der Auseinandersetzung von Technik und Ästhetik, Wissenschaft und Kunst.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts steht in vielerlei Hinsicht im Zeichen elektrotechnischer Entwicklungen. Auf das Komponieren wirkten sich die Errungenschaften von Klanganalyse und Klangsynthese allerdings erst im eigentlichen Sinne innovativ aus, seit Komponisten um 1950 begannen, sich jenseits von elektrischen Musikinstrumenten mit nachrichtentechnischen Apparaten zu beschäftigen. Aufgeladen mit musikalischen Utopien der Nachkriegszeit wurden sie im elektroakustischen Studio konfrontiert mit Möglichkeiten und Grenzen zunächst analoger Technik, mit Methoden wissenschaftlichen Denkens und der experimentellen Phantasie von Technikern und Ingenieuren. Die Erfahrung dieser Pioniere, ihre Kenntnisse der Apparaturen und Kompositionsprozesse sind von großem historischen Wert, dokumentieren sie doch eine Phase des musikalischen Umbruchs, dessen Folgen bis weit in unsere Zeit hineinreichen.

Heute geht es darum, die von rasantem Technikwechsel verdrängte Gründerzeit vor dem Vergessen zu bewahren, und mit ihr Anfänge und Grundlagen einer musikalischen Entwicklung zu diskutieren, die das Gestalten von Musik endgültig aus dem Privaten in ein Netzwerk kultureller Beziehungen überführt hat.

An 3 Tagen wird die Geschichte und unser Umgang mit ihr von verschiedenen Seiten beleuchtet.

Bewahren	Donnerstag, 18.11.93. Geschichte elektroakustischer Musik in europäischen Museen und Archiven: Wirklichkeiten und Ziele
Erzählen	Freitag, 19.11.93. Praxis im Analogstudio: Komponisten, Tonmeister, Ingenieure, Techniker aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Schweden und Polen berichten (incl. praktischer Vorführungen)
Reflektieren	Samstag, 20.11.93. Referate und Diskussionen zu Fragen der musikalischen Analyse, Technik- und Wissenschaftsgeschichte, oral history, Musikgeschichtsschreibung

Es handelt sich nicht um eine geschlossene Veranstaltung. Alle Interessenten, die an unserem internationalen Meeting teilnehmen wollen, sind herzlich eingeladen. Keine Teilnehmergebühren.

Kontakt:
Dr. Elena Ungeheuer
Am Kottenforst 62
D - 53125 Bonn
Tel: 0228/735647
Fax: 0228/735639

oder:
Institut für Neue Musik
Hochschule der Künste Berlin
Michael Muschner
Hardenbergstraße 9
D - 10623 Berlin
Tel: 030/31852700

FM-Radio Productions — specialized on **Japan Electronic Music**

Emmanuelle Loubet
Dr.of Musicology
Independant Radio Producer
Research Member at IDEAMA-nacsis Tokyo

YAO-SHI, Higashi-Taishi
2-5-26, Japan 581
TEL / FAX : (0081-729) 24 7735
e-mail eloubet@nacsis.ac.jp

Dr. Loubet * offers FM-Radio Productions on japanese computer and electronic music in German, French or Japanese language. Delivered as DAT-Master Tape or Manuscript + Music DAT-Tape. No time limit in the schedule!

* Beachten Sie bitte den Beitrag von Emanuelle Loubet ab Seite 7 „Die Anfänge der Elektronischen Musik in Japan

Die Ergebnisse des internationalen Wettbewerbs in Bourges 1993

(Einsendung von über 358 Werken). „Internationale“ Jury: Artemiev, F. Barriere, Bennett, Decsenyi, Deschenes, Hanson, Massin, Parmegiani, Polonio, Szersnovicz, Serra.

Residences: Miao-Wen Wang (China), Joseph Hyde und Ambrose Field (GB), Gustavo Chab und P. Elizabeth Martinez (Argentina), Pedroso Baltazar /Cuba)

Kategorie Tonband:
1. Preis: Erik Mikael **Karlsson** / Jens **Hedman** (Schweden, EMS & DIEM) - „Anchorings / Arrosw“.
2. Preis Bernard Fort (France, GRM & GMVL) für „Eclats de voix“.
Mentions: Robert Normandeau (Canada), Xiao Fu Zhang (China), Åke Parmerud (Schweden)

Kategorie Instrument & Tonband:
kein 1. Preis. 2.Preis: Shuya **Xu** (China, CNS Paris) für Taiyi II
Mentions: Serge Acuri (Canada), Alessandro Cispriani (Italien), Claudio Ambrosini (Italien)

Kategorie Programm-Musik:
1. Preis: Erik Mikael **Karlsson** (Schweden, GMEB) für „La Disparation de l‘Azur“
2. Preis: Bernard Fort (France, GMVL) für „12 Haïku pour la paix céleste“
Mentions: Robert Normandeau (Canada), Thomas Bjelkeborn (Schweden), David Liffen (GB)

Kategorie Experimental:
kein 1. Preis. 2. Preis: Werner Cee (Deutschland) für „Droptrap“
Mentions: Serge de Laubier und Pascal Alagna (France).

Kategorie „Puy“:
2. Preis Disziplin „Humor“ an William Brunson (USA - Schweden) für „Inside Pandoea´s Box“
2. Preis Disziplin „Circonstance“ an Ulrich Süsse (Deutschland, Südafrika) für „Klangbild AE 7“
3. Preis Disziplin „Circonstance“ an Yves Coffy (France) für „YS“
2. Preis „Jugenddisziplin“ an Philippe Blanchard (France, Collectif & Cie) für „Casimir“
1. Preis Disziplin „Tanz“ an Joseph **Hyde** (GB, BEAST, Nottingham) für „Rhiannon“
2. Preis Disziplin „Tanz“ an Akemi Ishijima (Japan, MHS Stockholm) für „Solark“
3. Preis Disziplin „Tanz“ an Jean Piche (Canada) für „Préceptes pour Attica“.

ICMC 1994 Aarhus, Denmark

Since the first conference in 1974, the annual International Computer Music Conference has developed into the principal international forum for the interchange of artistic, scientific, engineering and philosophical research in the field of computer music and music technology. The ICMC consists not only of paper sessions, but a variety of other activities as well, including hardware and software demonstrations, studio reports, special interest group meetings and a trade exhibition. An integral part of an ICMC is the professional performance of computer music compositions: usually around ten concerts are presented at each conference. Recent conferences have been held in Glasgow (in connection with European City of Culture 1990), Montreal (1991) and San Jose, California (1992). The 1993 conference will take place in Tokyo in September.

ICMC 1994 will be held in Aarhus, Denmark, September 12-17. The Aarhus ICMC will be organised by DIEM, DenmarkUs national center of electroacoustic music. DIEM is funded by the Danish Ministry of Culture to provide professional studio facilities and expertise for composers working with computer music. DIEM has previously organised the 1989 Aarhus Computer Music Festival and the 1992 NEMO Festival (Nordic Computer Music Festival), both with considerable artistic and organisational success.

Aarhus is DenmarkUs next largest city after Copenhagen with about 260,000 inhabitants. Aarhus offers all the advantages of a large city including theatre, opera, jazz and rock clubs, cafes, fine restaurants, shopping and even a casino, all conveniently located within a relatively small area. Known for its friendly inhabitants, Aarhus is often referred to as „the city of smiles“, but Aarhus has earned another nickname: „the city of music“. In addition to The Aarhus Symphony Orchestra, The Aarhus

Sinfonietta, The Royal Academy of Music and the Danish National Opera, Aarhus boasts of a strong contemporary music tradition including the annual NUMUS Festival, held in the beginning of May. Among guest composers, who have attended the NUMUS Festival are György Ligeti, Iannis Xenakis and Peter Maxwell Davies. In 1983 the ISCM World Music Days were held in Aarhus.

The best known cultural event in Aarhus is the annual Aarhus Festival, which is one of the largest festivals in Northern Europe with over 300 activities including a Wagner Opera Festival, concerts with symphonic music, chamber music, contemporary music, jazz, rock and folk as well as art exhibitions, theatre and street performances. This colourful and impressive festival will be held September 2-11, 1994, immediately prior to the 1994 ICMC.

The entire conference will be held in the heart of Aarhus in and around the beautiful Aarhus Concert Hall. Based on previous conferences, the number of delegates is estimated at 400, representing some 25 countries in Europe, North and South America, Asia and Australia. Great care has been taken to insure that conference delegates can move easily from their hotel to the paper sessions to the concerts: the Ansgar Hotel, the Aarhus City Hall and The Concert Hall Aarhus comprise a triangle in the center of town with no more than a five minute walk between locations! The Concert Hall Aarhus was completed in 1982 and has since established itself as a major cultural force in Denmark. The hall was paid for by the Municipality of Aarhus, which is also responsible for running the building. The facilities consist of a Large Auditorium primarily designed for symphonic concerts, opera and musicals with a seating capacity of about 1,400, a Small Auditorium designed for chamber music and lectures with a seating capacity of 300 and a rehearsal hall with a seating capacity of 150. The Concert Hall also has the most wonderful foyer in Denmark with a bright, airy atmosphere, a cafe, several bars and a first class restaurant.

The theme of the conference will be „Computer Music: The Human Touch“. During recent years, breakthroughs in computer technology have greatly expanded the use of computers in music. Computer music instruments and computer music systems have become widely used musical tools in nearly every musical genre and on every level from the amateur to the musical elite. But have the essential artistic and human needs of composers, performers and even audiences been fully addressed? How can these new systems be developed further to facilitate artistic expression? What are the roles of humans in computer music?

The concert programs will illuminate this theme by presenting a wide range of professional performance groups in interaction with computers. Ensembles include the Cikada chamber ensemble from Oslo, the Athelas Sinfonietta from Copenhagen and the Aarhus Symphony Orchestra as well as the professional dance company „Marie Brolin Dance Theatre“. The call for music submissions will include a description of these performance groups and encourage composers to send works involving acoustic instruments and computers, as well as works involving new computer music instruments and dance. In addition to submitted works, the 1994 ICMC will commission a number of new interactive works by leading Nordic composers.

ICMC Aarhus promises to be one of the most inspiring and spectacular conferences yet. With emphasis on convenience for delegates, high standards of music performance and comfortable conference facilities, the conference organisers will do their best to bring „the human touch“ into focus in 1994. We look forward to welcoming conference delegates to „the city of music and smiles“ in September 1994.

Wayne Siegel
(Conference Chairman)

Der folgende Beitrag von Dieter Schnebel wurde von ihm bei der Mitgliederversammlung der DecimE im Dezember 1992 anläßlich der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an Josef Anton Riedl und Hans Peter Haller vorgetragen.

Lobreden auf J. A. Riedl und H. P. Haller

Als Komponist, wie in meinem Fall, und überhaupt als Künstler, ist man stark aufs eigene Werk bezogen. Oft sieht man überhaupt nur das, als wärs das Wichtigste in der Welt. Solch selbstbezogener Blick ist sicher notwendig, denn Kunstwerke entstehen in äußerster Konzentration, und ohne solches Wichtignehmen des eigenen Schaffens gäbe mans wahrscheinlich auf.

Aber jeder Künstler ist auch abhängig: von Helfern, Interpreten, Organisatoren, die das Werk zur Aufführung bringen, vom Publikum, das es wie immer auf- und annimmt, von den Rezensenten und Publizisten, die ihm weitere Öffentlichkeit verschaffen, und von den Verlegern und Medien, welche es in ihrer Weise verbreiten.

Was wäre der Künstler ohne all diese Dienstleistungen, die freilich auch wiederum von ihm profitieren. In unserem Falle, dem der elektroakustischen Musik, ganz konkret: Was wäre z.B. die elektronische Musik ohne Eimert, was z.B. das Spätwerk Nonos ohne das freiburger Experimentalstudio - ohne Haller; was wären Stockhausen, Kagel, Cage, Schnebel, Rzewski und viele andere in ihren Anfängen und später ohne die von Riedl organisierten Konzerte in München (und später Bonn).

Josef Anton Riedl

ein Umtriebiger, viel unterwegs, stets geschäftig, nervös, ungeduldig, immer etwas auf die Beine stellend; ein Beweger und ein Neuerer. Riedls Weg zur Avantgarde-Musik ging nicht die übliche deutsche Bahn - über Darmstadt und Köln -; eher ist er französisch geprägt: Boulez, Schaeffer 1951, Groupe de Recherche de la Musique Concrète 1953, Elektronisches Studio Köln 1955, dann bei Scherchen in Gravesano. Von 1960-1966 ist er Leiter des münchener Studios, und seitdem organisiert er die wichtige Reihe ”Neue Musik München“.

Auch die Laufbahn des Komponisten verlief abseits der üblichen Avantgarde-Wege: Studium bei Orff, Musique concrète, Kompositionen für Schlagzeug, für Sprechen, dann elektronische Musik, Mischungen von elektronischer Musik und Musique concrète. Früh schon Musik zu Filmen (Reitz, Kristl, Lenica) und Musik zu Theaterstücken (unter der Regie von Kortner, später von Kroetz). Nach den streng rhythmisierten Schlagzeugstücken und den durchstrukturierten elektroakustischen Kompositionen folgen Materialmusiken, in denen etwa verschiedene Papiere, Gläser, Metalle, oder Wasser und sonstige Naturklänge improvisatorisch verwendet werden, akustische und optische Lautgedichte sowie groß angelegte Multimediawerke, wobei Riedl auch das immer wieder elektroakustische Mittel verwendete.

Riedls elektroakustische Musiken sind nie pur - etwa „rein“ elektronische Musik. Eher kommen sie eben von der Musique concrète her, sind davon auch strukturell geprägt: die Dynamik verläuft meist im komplexen Hüllkurven - wie sie eben realen Materialien eigen sind. Auch die instrumentalen Musiken Riedls sind voll von Konkretem, ja beruhen überhaupt auf solchem, zum Beispiel Paper Music, Glasspiele, Metallophonien; sie klingen freilich oft, als wären sie elektronisch.

Riedls Musik ist insgesamt eine solche der Vermittlung - aber von Disparatem, und ohne daß das eine auf Kosten des andern gemäßigt würde. Ja er selbst ist - als Komponist und Organisator - eben Vermittler. Als solcher aber bewegt er sich eher in Zwischen- ja Grenzbereichen - zwischen Musik und Sprache, zwischen Bild und Klang, zwischen Ton und Geräusch, zwischen Instrumentalem und Elektronischem, zwischen Konkretem und Abstraktem, wobei die Vermittlung selbst hörend geschieht - und entdeckend. Es gibt ein schönes Wort, das optischen und akustischen Sinn verbindet, mit dem sich sowohl der Komponist Riedl als auch der Organisator, seine Kunst wie seine Programme kennzeichnen lassen: hellhörig.

Hans Peter Haller

Auch er ist ein Umtriebiger, freilich nicht nervös, oder gar nervös machend, sondern eher beruhigend, tröstend. Wenn es etwa bei Aufführungen mit Live-Elektronik zu kritischen Situationen kommt, dann beweist er nicht nur Umsicht, sondern wirkt sozusagen antihektisch. Und er ist ein großer Anreger: im Gespräch mit ihm über technische oder musikalische Fragen geht er sensibel auf einen ein, und es kommen ihm sofort Ideen, oder er findet Auswege aus irgendeinem Dilemma. So hat er viele gleichsam befruchtet - am meisten und bedeutendsten wohl Luigi Nono. Als Organisator, der er auch ist, verhält er sich planvoll, denkt an alles, und er hat einen guten Sinn fürs Praktische - und Praktikable; löst dann quasi väterlich auch menschliche Probleme. Insgesamt aber ist Peter Haller ein Beweger und ein Neuerer, nicht spektakulär, sondern stetig. Und er ist Erfinder - wozu ihn zumal seine technische, ja handwerkliche Begabung befähigt.

Als Komponist, der er auch ist - Schüler von Fortner und Leibowitz - wirkt er eher im Stillen. Er betreibt Kulturarbeit auf dem Lande; ist Chorleiter und Organist in einer Schwarzwaldgemeinde und pflegt da mit seinen Leuten auch geselligen Umgang als rechter Alemanne. Als ebenfalls solcher fühle ich mich ihm besonders verbunden. Wir begegneten erstmals 1948 eher zufällig in Maria Tann, einem schwarzwälder Kloster, beide noch keine 20 und brennend an Neuer Musik interessiert; seitdem sind wir freundschaftlich verbunden.

Hans Peter Haller wirkte nach dem Studium von Musik und Musikwissenschaft in Freiburg als Radioredakteur in seinem Land, sorgte so für die Verbreitung Neuer Musik. In den 60er Jahren wurde ihm die elektroakustische Musik immer wichtiger, wobei er hellsichtig auf die Live-Elektronik zusteuerte, die damals nach den in den Studios erstellten rein elektronischen Tonbandkompositionen neu in den Blick kam. Zusammen mit dem Ingenieur Peter Lawo entwickelte Haller neue Geräte zumal auf dem Gebiet der Filtrierung von Klängen und ihrer raumklanglichen Steuerung. 1972 wurde dann auf Initiative von Heinrich Strobel das Experimentalstudio des Südwestfunks begründet und Haller mit seiner Leitung betraut. Ein erster künstlerischer Höhepunkt war die Realisierung von Stockhausens ”Mantra“. Was die Technik anbelangte ging es um die Entwicklung handlicher Geräte für Klangumwandlung und räumliche Formung des Klangs - hier sei an das von Haller mitentwickelte Halafon erinnert. In den 80er Jahren nahm das Studio einen gewaltigen Aufschwung, vor allem durch die Zusammenarbeit mit Luigi Nono, der nicht nur für den monumentalen ”Prometeo“, sondern fast für sein ganzes Spätwerk die freiburger Elektronik benutzte, hier eine Fülle von Anregungen empfing - und gab. Indessen war es das freundschaftliche Verhältnis Nono-Haller, das diese Arbeit stimulierte. Als ich selbst nach Nono “künstlerischer Berater“ am Studio wurde, war es wiederum der persönliche Kontakt zu Hans Peter, sein geduldiges Eingehen auf das, was man - oft erst undeutlich - suchte und wollte, seine Anregungen - und seine rein technische Hilfe. Ich tat mich anfangs schwer mit den Apparaten, und lernte dann bei Haller, diesem ausgezeichneten Pädagogen, ein neues Denken, das der Umgang mit den Geräten voraussetzt. Freilich ist das freiburger Team (Rudi Strauß, Bernd Noll, Rolf Pfäffle, Renate Dahms, später auch André Richard) insgesamt hilfreich - wohl aus dem Geist seines einstigen Leiters.

Live-Elektronik ist das zentrale Thema der Arbeit von Hans Peter Haller, und es paßt zu seiner Person. Live - das heißt ja lebendig, am Leben dran, und so ist seine technologische und zugleich kreative Tätigkeit zutiefst menschlich.

Dieter Schnebel

Die Anfänge der Elektronischen Musik in Japan 1953 - 1965

mit einem Anhang: Liste Elektronischer Werke, die 1953 - 65 in Japan entstanden sind

Dr. Emmanuelle Loubet
Independant Radio Producer
YAO-SHI, Higashi-Taishi
2-5-26, Japan 581
FAX (+81) 729 - 24 7735
e-mail : eloubet@nacsis.ac.jp

1954 wurde in Tokyo von der NHK, der nationalen Rundfunkgesellschaft Japans, ein Studio für elektronische Musik gegründet. Die Einrichtung des Studios richtete sich nach den technischen Daten, die 1954 in den "Technischen Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks“, dem jetzigen WDR Köln, veröffentlicht wurden. Diese Hausmitteilungen des NWDR wurden im Auftrag des NHK ins Japanische übersetzt. Ein weiterer, 1953 in der Zeitschrift MELOS veröffentliche Artikel über elektronische Musik, wurde in der japanischen Musikzeitschrift ONGAKU GEIJUTSU (Musikkunst) herausgegeben und spielte auf der Seite der Komponisten eine wesentliche Rolle in der frühen Entwicklung der elektronischen Musik in Japan.

Über die ursprüngliche Einrichtung des Studios gibt es keine bekannten Dokumente. Die erste Auflistung der Apparaturen (1968) geht auf die Zeit nach dem Umzug des Studios zurück. Man vermutet, daß bis 1968 keine wesentliche Veränderung im Studio stattfand, mit der Ausnahme, daß die Vakuumröhren allmählich durch Transistoren ersetzt wurden. Die Einrichtung war 1968 folgende:

GENERATOREN :
- White Noise Generator
- Pulse Generator
- Square Wave Generator
- Sawtooth Wave Generator
- Multi-Function Generator
- Photoformer (optisches "Sampling" Gerät)

MODULATOREN :
- Linear Amplitude Modulator
- Ringmodulator

FILTER :
- HP-LP Filter
- Mel Filter
- Terz Filter
- Octave Filter
- Variable Frequency Filter

TONBANDGERÄTE
- Variable Speed Tape Recorder
- 6-tracks Tape Recorder (etwa 1966)
- Mono Tape Recorders
- Stereo Tape Recorders

Außerdem gewöhnliche Consumer-Geräte wie Lautsprecher, Plattenspieler,usw...

Die ersten Experimente im NHK Studio machten die ehemaligen Tonmeister - unter ihnen Takatsuji, Fujita, Ando und Shiotani - , um die neuen Klangerzeugungsmöglichkeiten, die in den Artikeln aus Deutschland dokumentiert wurden, zu testen. So entstand das erste Stück "Experimenteller Musik" im Jahre 1954 (Tonmeister: Takatsuji). Bereits vor der Gründung des Studios gab es schon Bereiche, nämlich NHK und RADIO MANGAs, in denen man mit Klangumformung experimentierte. Übrigens sind Mangas die japanischen Comics. Weiter außerhalb des Rundfunkbetriebs wurde mit dem VOCODER experimentiert, um eine akustische Sprache zu entwickeln, die der von Walen ähnelt. Man hoffte mit der unterseeischen Übertragung von solchen Signalen Wale orten und fangen zu können.

Der erste Komponist, der das Studio der NHK betrat, war TOSHIRO MAYUZUMI (1929). Toshiro Mayuzumi hatte bereits ein Jahr in Paris (Studium am Conservatoire de Paris von 1951-52) verbracht, wo er mit Olivier Messiaen und Pierre Boulez und nicht zuletzt mit Pierre Schaeffer, dem Initiator der Musique Concrete, zusammentraf. In Paris hatte er im Mai 1952 sogar die Gelegenheit, das historische Konzert konkreter Musik im Salle Gaveau zu hören. Zurück nach Tokyo setzte er gleich die Ideen Pierre Schaeffers in Klänge um. Es entstanden zunächst zwei Werke, die er im Studio der Bunka Hoso (Kultureller Rundfunk) produzierte: "XYZ" (1953), die erste Studie konkreter Musik in Japan überhaupt,

und "Boxing" (1954), ein Hörspiel über einen Text von Yukio Mishima, in dem konkrete Klänge mit Claviolin- (elektrisches, monophonisches Instrument) und instrumentalen Klängen gemischt wurden.

Hier eine kurze Bemerkung zu "XYZ". Der Komponist beschäftigte sich

- in "X" mit dem mechanischen Klang der modernen Welt (Stahlwerkmaschinen, Flugzeuge, Knalle, Sirenen, usw.…)
- in "Y" mit dem menschlichen Klang (Menschenstimmen, Tierstimmen, …)
- in "Z" mit einer "natürlichen" Klangwelt (rein instrumentaler Teil in dodekaphonischer Technik)

Das erste Konzert konkreter Musik in Japan fand am 2. April 1956 in der Yamaha Hall in Ginzah (Tokyo) mit der Gruppe DJIKKEN KOBO (Experimenteller Workshop) statt.

Nach diesen zwei Experimenten mit konkreter Musik ging Toshiro Mayuzumi zum NHK Studio. Nun beschäftigte er sich mit elektronischer Klangerzeugung. 1955 entstand ein Set von drei Werken :

- "Pure Wellenmusik über einer proportionalen Serie von Primzahlen"
  (Sosu no Hikeiretsu ni yoru Seigenha no Ongaku)
- "Modulierte Wellenmusik über einer proportionalen Serie von Primzahlen"
  (Sosu no Hikeiretsu ni yoru Henchoha no Ongaku)
- "Invention über Sägezahn- und Rechteckwellen"
  (Kyoshijioha to Kugeiha ni yoru Invention)

MAKOTO MOROI (1930), ein Komponist, der ebenfalls eine wichtige Rolle in den Anfängen der japanischen elektronischen Musik spielte, hatte seinerseits die Gelegenheit wahrgenommen, die Weltmusiktage der ISCM 1955 in Baden-Baden zu besuchen. In Deutschland besichtigte er das NWDR Studio in Köln und traf Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert und den Tonmeister Heinz Schütz, von dem er zahlreiche technische Information erhielt. Zurück nach Japan versuchte er, wie Mayuzumi, die neuen Ideen aus Europa in Musik umzusetzen. Es entstand 1956 gemeinsam mit Toshiro Mayuzumi das Stück "Variationen über Sieben" (Shichi no Variation). Das Werk geht von der seriellen Technik der Studie II von Stockhausen aus. Studie II basiert auf der Zahl 5. Um dem japanischen Pendant Originalität einzuflößen, wählten die japanischen Komponisten die Zahl 7 als Ausgangspunkt. Die Arbeit teilten sie sich folgendermaßen: Makoto Moroi realisierte die sechs ersten Teile des Werkes, die in der Dauer untereinander in ratio von 7 proportional sind, und Toshiro Mayuzumi den siebenten Teil, der allein die Hälfte des Stückes beträgt. Das Werk "Variationen über Sieben" erschien auf Schallplatte bei VICTOR-JAPAN (V-VX52 / V-SJV 1515) und gilt seitdem als Eckstein der japanischen elektronischen Musik.

Dennoch schien die serielle Konstruktion über der Zahl 7 beide Komponisten unzufrieden gelassen zu haben und 1962 griff Makoto Moroi auf die Technik der integralen Serie zurück, um das Stück "Varietè", diesmal auf der Zahl 5 basierend, zu komponieren. Hinter der Strenge der seriellen Technik erkennt man in diesem Werk den Humor und die Flexibilität, die einem Komponisten, der gerne mit dem Name "Makotonio Monroi" unterzeichnete, eigen war.

Mit diesen wenigen Werken aus den Anfängen der elektronischen Musik in Japan scheint die Phase des Experimentierens abgeschlossen zu sein. 1957 öffnete Toshiro Mayuzumi mit dem Werk "Aoi no Ue" (Über das Blaue hinaus) eine neue Phase: die Verschmelzung traditioneller Elemente der japanischen Musik mit westlichen Elementen und westlichen Techniken. Im "Aoi no Ue" benutzt er als Material das epische Rezitativ des japanischen Noh-Theaters. Während ein traditioneller Kanzei-Künstler das Noh-Epos "Aoi no Ue" rezitiert, erklingt die traditionelle Tsutsumi (eine zwei-fellige Trommel mit Schnurspannung, die mit der rechten Handfläche geschlagen wird) und die Noh-Kan (eine Querflöte mit sieben Grifflöchern, die ausschließlich im Noh-Theater benutzt wird) - allerdings sind diese Klänge rein elektronisch erzeugt : die Tsutsumi Klänge wurden aus Klick- Geräuschen gewonnen und die Noh-Kan Klänge mit Oszillatoren produziert.

Nach diesem traditionell orientierten Werk von Toshiro Mayuzumi folgen eine Reihe von Werken, die sich an das Genre des literarischen Hörspiels anlehnen und oft Elemente der japanischen Tradition mit einbeziehen:

1959 - Makoto Moroi, "Pythagoras no Hoshi" (Die Sterne des Pythagoras)

1959 - Akira Miyoshi, "Ondina"

1960 - Makoto Moroi, "Akai Mayu" (Der rote Kokon, Text : Abe Kobo)

1960 - Ioshiro Irino, "Nami to Fue" (Wellen und Flöte)

1961 - Makoto Moroi, "Nagai Nagai Michi ni sotte" (Einer langen langen Straße entlang, Text von Wolfgang Borchert)

1962 - Makoto Moroi, "Yamamba"

1964 - Makoto Moroi, "Kusabira" (Text : traditionell Kyogen. Das Kyogen ist eine Art komisches Interludium im Noh Theater)

1965 - Makoto Moroi, "Gyosha Phaeton" (Phaeton)

Parallel zu den Beschäftigungen von Toshiro Mayuzumi und Makoto Moroi führte der Komponist Minao Shibata (1916) interessante radiophonische Experimente am NHK Studio durch. Er simulierte eine Stereo Übertragung zu einer Zeit, wo es zwar schon zwei-kanalige Tonbänder, aber noch keine Stereo Übertragung gab. Man sprach nicht von "Stereo" sondern von "rittai hoso", etwa "kubistischer" bzw. "zwei-dimensionaler" Übertragung. Wie sahen die Experimente aus? Klänge, die man übertragen wollte, wurden mit zwei Mikrophonen aufgenommen und auf zwei verschiedenen Sende-Frequenzen des NHK's ausgestrahlt, nämlich auf DAI ICHI (Kanal 1) auf 594 kHz und auf DAI NI (Kanal 2) auf 693 kHz. Der Zuhörer mußte über zwei Radioempfänger verfügen. Zu Anfang der Sendung erklärte ihm ein Sprecher, wie man beide Apparate nach dem Signalton einstellen sollte.

Mit diesem Verfahren wurden vor allem Base Ball Spiele erfolgreich übertragen. 1955 benutzte Minao Shibata das Verfahren, um ein Stück Musique Concrete zu realisieren: "Rittai Hoso no tameno Musique Concrete" (Musique Concrete für zwei-dimensionale, bzw. "kubistische" Übertragung).

Gehen wir nun weiter durch die Produktionen des NHK Studios. Ganz anders als bei den bisher genannten Komponisten sieht der musikalische Hintergrund bei Toshi Ichiyanagi (1933) aus. Toshi Ichiyanagi verbrachte von 1954 bis 1957 drei Jahre in New York, wo er an der Julliard School of Music studierte. Aus New York brachte er die Ideen von John Cage nach Japan, was den historischen "Cage Schock" auslöste.

Das erste Werk, das Ichiyanagi im NHK Studio produzierte, trägt den Titel "Parallel Music" (1962). "Parallel Music" ist ein lockeres Stück für elektronische und konkrete Klänge. Dann folgte "Kuu" (Contemplation) im Jahre 1965. "Kuu" spiegelt den Einfluß von John Cage auf den Komponisten wider. In diesem gut 61 - minütigen Stück verbringt Ichiyanagi die Zeit damit, vor einem Mikrophon "Shodo" zu üben. "Shodo" ist die japanische Kunst der Kalligraphie. Papiergeräusche, Alltagsklänge aus dem Arbeitszimmer mischen sich im Laufe des Werkes mit Kurzwellen-Geräuschen.

Drei weitere Werke experimenteller Prägung möchte ich hervorheben. Zuerst "Campanology" von Toshiro Mayuzumi aus dem Jahre 1959. Für "Campanology" nahm der Komponist quer durch Japan Klänge von Tempelglocken mit der Absicht auf, sie zu Glockenmelodien zusammenzufügen. Jedoch, die langsame Anschlagskurve der Glockenklänge, die Tonhöhen-Veränderungen während des Ausklangs und die Unbestimmtheit der Tonhöhe selbst stellten keine einfache Gelegenheit dar, sich mit Tonhöhen-Wahrnehmung und dem Strukturieren von konkreten Klängen intensiv auseinanderzusetzen. "Campanology" wurde von zwei weiteren Versionen gefolgt : die "Olympic Campanology", die der Komponist in Auftrag der Olympischen Spiele 1964 in Tokyo komponierte, und die "Multi-Piano Campanology" (1967), in der Mayuzumi den umgekehrten Prozeß wie in "Campanology" erprobte, nämlich aus Klängen bestimmter Tonhöhe (die eines Klaviers) andere mit unbestimmter Tonhöhe bzw. glockenähnliche Klänge zu erzeugem.

Das zweite Werk, das ich nennen möchte, ist "Transient 1964" von Iori-Aki Matsudaira (1931). In "Transient" beschäftigt sich der Komponist mit den Übergangsphasen zwischen Oszillatorklängen und deren langsam ansteigenden "Transienten". Diesem ersten Material werden Klangbrüche, die mit einem "Sound Breaker" erzeugt wurden, gegenübergestellt. Der "Sound Breaker" ist eigentlich kein Gerät, sondern bezeichnet defekte Mikrophone und Lautsprecher, die zur Klangverformung eingesetzt wurden.

Genau hier fängt das Spiel an: durch Zufallsoperationen wird versucht, die aleatorisch einsetzenden Klangeruptionen aus dem Sound Breaker mit den langsam ansteigenden Transienten so aufeinandertreffen zu lassen, daß beide als Anschlag und Nachklang eines einzigen und gleichen Klanges wahrgenommen werden. Eine zweite Version des Werkes findet man im Stück "Assemblage" aus dem Jahre 1969. Der Titel "Transient" erklärt sich andererseits als Ausdruck einer transienten Periode im Leben des Komponisten, der sich in Kalifornien als "transienter Reisender" fühlte.

Das dritte Stück ist "Projection Exemplastic" von Joji Yuasa (1929). Projection Exemplastic" (1964) ist eine Etüde mit Glissandi, die aus weißem Rauschen durch Filterung gewonnen wurden. Das Werk hat ein Spiegelbild, "Icon" (1967), ebenfalls eine Etüde mit Glissandi. Die Glissandi im "Icon" wurden dagegen mit punktuellen, diskontinuierlichen Quellen zusammengestellt. Anhand dieser beiden Werke wollte der Komponist feststellen, ob Glissandi, erzeugt mit kontinuierlichen oder diskontinuierlichen Quellen, zum gleichen Klangergebnis führen - es war nicht der Fall.

Hauptsächlich habe ich Werke aus dem NHK Studio in Tokyo vorgestellt. Dieses Studio war nicht der einzige Ort, wo elektronische bzw. konkrete Musik produziert wurde. Ich erwähnte bereits das Hoso Bunka Studio. Andere Rundfunkanstalten waren an den Experimenten auch beteiligt (NHK-Hiroshima, NHK-Fukuoka, NHK-Osaka, Shin Nippon Hoso und weitere private Rundfunkgesellschaften), ebenfalls Musikhochschulen und Kunstuniversitäten, unter ihnen die Tokyo Kunstuniversität, die Tokyo Universität und die Osaka Kunstuniversität. Nicht zuletzt spielten auch private Experimente mit Sinuswellen - Generatoren, Tonbändern und instrumentalen Improvisationen an verschieden Orten Japans eine nicht geringe Rolle ("Gruppe Ongaku" mit Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi, Shuko Mizuno, Yasunao Tone und andere Anfang der 60er Jahre sowie Satoshi Sumitani in seinem privaten Studio und an der Tokyo Universität ab 1963, usw.…). Den Einfluß der amerikanischen Fluxus-Gruppe und der von John Cage kann man oft verspüren.

Belege dieser frühen Experimente sind jedoch schwierig aufzufinden, weil meistens keine Produktions-Bänder vorhanden waren oder weil diese Bänder verloren gingen.

In diesem Artikel habe ich mich nur mit der frühen Periode 1953 bis 1965 befaßt. Jedoch sei auf zwei entscheidende Ereignisse, die kurz danach erfolgten, in Hinblick auf die spätere Entwicklung der elektronischen Musik in Japan hingewiesen:

1966 - Karlheinz Stockhausen wird vom NHK nach Tokyo eingeladen. Er produziert dort die zwei Werke "Solo" (1966) und "Telemusik" (1966) und hält eine Serie von Vorträgen über die Technik der elektronischen Musik. Technische Anekdote : für ihn wurde das 6-Spur-Tonbandgerät mit 5 Tonspuren und einer Kontrollspur gebaut, das sich noch heute im NHK Studio befindet.

1970 - Weltausstellung Osaka. Zu dieser Gelegenheit erhielten zahlreiche japanische Komponisten Aufträge für avantgardistische Werke, unter ihnen waren Akira Miyoshi, Joji Yuasa, Minao Shibata, Toshi Ichiyanagi, Yuji Takahashi und Takehisa Kosugi. Gerade die EXPO 1970 gab Gelegenheit zum internationalen Austausch und zur Wiederbelebung des Experimentierens mit dem neuen, elektronischen Medium.

? 1993 - während ich diesen Artikel schreibe, liegt die ICMC 1993 in Tokyo und Osaka vor der Tür. Das internationale Treffen wirkt sich wie ein Wirbel auf die Elektronische und Computer Musik-Gemeinschaft Japans aus, einem Land, wo bis jetzt dem elektronischen Medium kaum Achtung geschenkt wurde. Die "Post-ICMC" - Klanglandschaft in Japan kann etwas Vielversprechendes mit sich bringen und ich hoffe, bald darüber mit neuer Information berichten zu können.

Anhang : Produktionsliste Elektronischer Stücke in Japan 1953 - 1965

Name	Titel	Jahr	Dauer	Art	Studio / Label / Bemerkungen
Toshiro Mayuzumi	XYZ Musique concrète no tameno XYZ	53	14:00	C	Hoso Bunka.
Joji Yuasa	Resupyugu - Mishiranu Sekai no Hanashi	53		I	Musique concrète with slides
Toshiro Mayuzumi	Boxing	54	36:00	R	Hoso Bunka. Text: Yukio Mishima
Joji Yuasa	Mobiiru to Vitoriinu	54		F	Musique concrète. artistic movie by Shozo Kitashiro, Seiji Onobe, Katsuhiro Yamagushi
Studio Members	Experimental Music	54	3:00	C	NHK
Toshiro Mayuzumi	Pure Wellenmusik über einer proportio-nalen Serie von Primzahlen Sosu no Hikeiretsu ni yoru Seigenha no Ongaku	55	4:11	C	NHK
Toshiro Mayuzumi	Modulierte Wellenmusik über einer proportionalen Serie von Primzahlen Sosu no Hikeiretsu ni yoru Henchoha no Ongaku	55	5:52	C	NHK
Toshiro Mayuzumi	Invention über Sägezahn- und Rechteck-wellen Kyoshijioha to Kugeiha ni yoru Invention	55	4:07	C	NHK
Minao Shibata	Musique concrète für zweidimensionale Übertragung Rittai Hoso no tameno Musique concrète	55	20:00	C	NHK
Toru Takemitsu	Static Relief	55	6:50	C	Universal PBU 1
Joji Yuasa	Eve in the future. (Mirai no Eve)	55		C	
Joji Yuasa	Shusaku 1 (study 1)	55		C	
Toshiro Mayuzumi / Makoto Moroi	Variationen über Sieben shichi no Variation	56	14:00	C	NHK. V-VX 52 , V-SJV 1515
Makoto Moroi	Thema for a broadcast Program 1 - 8 Bangumi no Tema 1 - 8	56		C	NHK
Toru Takemitsu	Vocalism A1	56	4:00	C	Universal PBU 1. JVCD 1009 , RCA VCCS 1334
Toru Takemitsu	Clap Vocalism	56	3:00	C	Shin Nippon Hoso. 1. Broadcast
Toru Takemitsu	Tree. Sky. Bird Ki. Sora. Tori	56	3:00	C	Shin Nippon Hoso. 1. Broadcast
Toru Takemitsu	Yuridice	56	5:30	C	Universal PBU 1
Toshiro Mayuzumi	Aoi no Ue	57	11:20	C	NHK. Text von Noh Theater
Toru Takemitsu	Sky, Horse and Death Sora Uma soshite Shi	58	3:20	C	NHK. SJV 1515 , Philipps 6527003
Makoto Moroi	Henshin	58	5:00	C	Partitur
Toshiro Mayuzumi	The rose and the Pirate Bara to Kaizoku	58		Sn	incidental Music to Yukio Mishima
Shinichi Matsushita	Black Monastery Kuroi So-in	59	16:00	C	NHK
Joji Yuasa	Three Worlds - Dance music Buyo Mitsu no Sekai	59		C+	musique concrète with Orchester

Makoto Moroi	Die Sterne des Pythagoras Pythagoras no Hoshi	59	10:10	MT	NHK
Akira Miyoshi	Ondina	59	9:30	C	NHK
Toshiro Mayuzumi	Campanology	59	10:10	C	NHK
Makoto Moroi	Der rote Kokon Akai Mayu	60	26:00	MT	NHK. Text: Kobo Abe
Ioshiro Irino	Wellen und Flöte Nami to Fue	60	45:00	R	NHK. Hörspiel
Toru Takemitsu	Water Music	60	5:00	C	SJX-7504-JSV , JVCD 1009 , RCA VCCS 1334
Toru Takemitsu	Quiet Design	60	8:00	C	Sogetsu Hall. SAL
Studio Members	Elektronische Musik für zweidimensionale Übertragung Rittai Hoso no tameno Denshi Ongaku	60	6:00	C	NHK
Mizuno Shuko	Synphonie für Konkrete Musik Konkureto no tameno Kokyokyoku	60	50:00	C	Tokyo University
Joji Yuasa	Voice coming. Koega Kuru	60		R	Concrete Music for Radio Drama, Text by Shintaro Ishikawa
Joji Yuasa	Record of a long white Line Shiroi Nagai Sen no Kiroku	60		R	Musique concrète for a Documentary, Prod.: Toshio Matsumoto
Mizuno Shuko	Gyomon	61	10:00	C	Tokyo University
Groupe Ongaku	Automatism	61		C	Nihon Kindai Ongaku Kan. Improvisation
Takehisa Kosugi	0-S-3	61		C	Improvisation. Tape lost
Joji Yuasa	Aoi no Ue	61	27:00	C	Musique concrète. Text: Noh Theater
Joji Yuasa	Shinsen Kurabu	61		MT	Concrete Music for a Theater Piece
Makoto Moroi	Einer langen, langen Straße entlang Nagai, nagai michi ni sotte	62	19:35	MT	NHK. Text von Wolfgang Borchert
Makoto Moroi	Yamamba	62		B	NHK. Opera Ballet
Makoto Moroi	Varietè	62	7:20	C	NHK
Yuji Takahashi	Phonogene	62	9:45	C	NHK
Yuji Takahashi	Time	62	8:00	C	NHK. Peters N.Y.
Toshi Ichiyanagi	Parallel Music	62	9:10	C	NHK
Toru Takemitsu	Ko	63	15:00	C	NHK
Joji Yuasa	Judgment Shinpan	63		R	Bunka Hoso. Concrete Music for a Radio Drama. Text: Kobo Abe
Satoshi Sumitani	Revealed Beam	63	15:00	C	Tokyo University
Joji Yuasa	Projection Exemplastic	64	7:30	C	NHK. SJV-1515 , RCA-JRZ-2104
Iori-Aki Matsudaira	Transient 1964	64	20:00	C	NHK
Keitaro Miho	Divertimento	64	10:00	C	NHK
Toshiro Mayuzumi	Olympic Campanology	64	3:15	C	NHK. für Olympiade 1964 Tokyo

Makoto Moroi	Kusabira	64	27:00	R	NHK. Text: traditional Kyogen
Studio Members	Japanese Winter Nihon no Fuyu	64	30:00	C	NHK
Toru Takemitsu	Kwaidan	64	27:00	F	SJV-1505 , JVCD 1009, SJX-75004 , VX-21
Toru Takemitsu	I left my Heart in San Francisco	64	4:00	C	
Toshi Ichiyanagi	Life Music. Electronic Version	64		C*	NHK
Takehisa Kosugi	Anthology 8	64		C*	
Toshi Ichiyanagi	Contemplation Kuu	65	61:30	C	NHK
Toshi Ichiyanagi	Tinguely Mixture No. 2	65		C	
Toshi Ichiyanagi	Lust is emptiness and emtiness is Lust Shiki soku ze Ku. Ku soku ze Shiki	65	30:00	F	NHK. Regie: Toshio Matsumoto
Toshiro Mayuzumi	Drei Oden für Tonband Tape no tameno Mitsu no San	65		C	NHK
Toshiro Mayuzumi	The Bible	65		F	NHK
Makoto Moroi	Phaeton Gyosha Phaeton	65	40:00	C	LR-61 (private LP)
Maki Ishi	Hamon	65	10:00	C	NHK
Shiro Kon	Musik für 12 Spieler und elektronische Musik Djunin no Ensosha to Denshi Ongaku no tameno Ongaku	65		C+	NHK-Fukuoka
Satoshi Sumitani	Garden on air	65	9:13	C	Tokyo University
Satoshi Sumitani	Andromeda Festival	65	9:00	C	Tokyo University
Makoto Shinohara	Visions I	65	5:15	C	Sonology Utrecht. 4 tracks

Bitte beachten Sie den Hinweis auf Seite 2 über unsere Autorin Emanuelle Loubet !

DecimE-Service für Komponisten, Studios, Musikwissenschaftler oder andere Interessenten:

1. Recherchen in der Datenbank „Dokumentation EM…“ z.B. nach Namen, Ländern, Studios, Dauern usw. sowie nach bestimmten Besetzungen oder anderen denkbaren Kriterien wie Studioausrüstungen bzw. bestimmten Geräten oder vorhandener Software der Studios).
2. Ausdruck von Listen (Studios, Werke) auf Laserdrucker, geordnet nach gewünschten Such- und Sortierkriterien. Für das Layout bitte genaue Angaben machen (Format, Papierformat …).
3. dito, jedoch auf Diskette gespeichert und formatiert in Mac oder MS-DOS, als FileMakerPro 2.0_File, als nur_Text_File, als MS-Word_File. Andere File-Formate auf Anfrage.

Kosten: kleinere Arbeiten (Ausdruck bis zu 2 Seiten) werden gegen die Postgebühr von 3.- DM, die in Briefmarken eingesendet worden sind, verrechnet. Umfangreichere Ausdrucke kosten 3.- DM + 0.20 DM / Seite. Jede Diskettenkopie kostet pauschal 10.- DM.
Kontakt: DecimE - Adresse (siehe Seite 1)

Siehe auch „Aufbau des DecimE-Archivs“ Seite 27.

Von Seite 14 bis 17 wurde der
"Internationale Kalender elektroakutischer Musik"
von September bis Ende 1993 abgedruckt

Im Dezember 1992, zu einer Zeit, als sich die beiden Akademien der Künste in der östlichen und der westlichen Hälfte Berlins noch schwer taten, einen Weg zur ebenfalls gewünschten Vereinigung zu finden, bemühten sich ihre musikalischen Gremien anläßlich der "5.Werkstatt Elektroakustische Musik" die Entstehungsgeschichte der ersten Elektronischen Studios, in Köln, aber auch in Ostberlin, der Vergangenheit zu entreißen und neue Impulse für Weiterentwicklungen daraus abzuleiten.
Gerhard Steinke berichtete damals anhand von zahlreichen Bandbeispielen aus der begrenzten Lebensgeschichte des Adlershofer Studios in Ostberlin; aus seinem Vortrag ist die folgende Zusammenfassung entstanden.

Rückblick auf die Arbeit des "Studios für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung" im Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt (Deutsche Post) 1960-1970, Berlin-Adlershof

Dipl. Ing. Gerhard Steinke
Audio Consultant; AES Vice President Europe
D - 12459 Berlin

1. Elektronische Klänge als Stimuli zu einem "Labor für akustisch-musikalische Grenzgebiete"

Mit elektronischen Klängen, denen des Trautoniums und des Thermenvox (dem ersten elektronischen Musikinstrument des Russen Theremin), wurde der Autor 1948/49 bekannt, als er beim damaligen Landessender Dresden (im Mitteldeutschen Rundfunk) als Tontechniker und Toningenieur Aufnahmen mit den Dresdner Klangkörpern und Chören unter Joseph Keilberth, Rudolph Kempe, Heinz Bongartz, Hans-Hendrik Wehding, Rudolf Mauersberger u.a. produzieren durfte und an den Neuinstallationen des Funkhauses Dresden, aber auch an der Herstellung von Sendungen mitwirken konnte. In dieser Zeit lernte er auch Hermann Scherchen kennen, der im Dresdner Hygienemuseum " die Kunst der Fuge" aufführte.

Der damals mit ihm begonnene Kontakt wurde bei den Darmstädter Ferienkursen (55/ 56/ 57) wiederaufgenommen, wo durch die Begegnung mit den Vertretern der Kölner Schule der elektronischen Musik, speziell Karlheinz Stockhausen und besonders mit dem ideenreichen Toningenieur Heinz Schütz des Kölner Studios spontan die Idee entstand, auch beim Ostberliner Rundfunk ein entsprechendes Studio einzurichten, vor allem aber auch die Entwicklung entsprechender Klangerzeuger durchzusetzen, da die damalige zeitraubende Bandschnitt- und klebetechnik nicht sehr erfolgversprechend und zukunftsträchtig erschien.

Oskar Sala hatte inzwischen das Trautwein'sche Trautonium zum Mixturinstrument weiterentwickelt und viele interessante Aufnahmen produziert. Da er viel geschäftstüchtiger war als Trautwein, aber sich auch seiner Monopolstellung als einziger Beherrscher des ebenfalls einzigen Mixtur-Trautoniums sehr sicher war, hatte er 1949 - 51 für den damaligen Berliner Rundfunk ein sog. Quartett-Trautonium mit zwei Doppel-Spieltischen entwickelt, das durch vier Spieler - an je zwei Bandmanualen - bedient werden sollte. Mit den Nachkriegsbauelementen war dies kein leichtes Unterfangen. Doch auch nach langem Drängen und Drohungen von seiten des Rundfunks als Auftraggeber konnte es nicht spielreif übergeben werden.

Der Autor, seinerzeit in der Magnettonentwicklung des Rundfunk-Zentrallabors tätig, wurde Mitte 1955 gebeten, das Gerät für den Spielbetrieb herzurichten. Der Drahtverhau des genialen Bastlers Sala entpuppte sich jedoch - nach Aufnahme der Schaltung und Reparatur eines der vier Spieltische - als technisch und klanglich völlig unergiebig. Die zu dieser Zeit bereits vorliegenden Bandaufzeichnungen in den Funkhäusern Leipzig und Berlin, die Sala mit seinem eigenen Gerät dort produziert hatte, wiesen eine weit größere klangliche Vielfalt auf. Eine Begegnung mit ihm brachte zwar keine Lösung der unerquicklichen Situation, aber die Erkenntnis, daß es keine Mühe bereiten sollte, ein derartiges Gerät mit modernen Mitteln selbst zu entwickeln und zu fertigen.

Das Quartett-Trautonium, für dessen Entwicklung der Berliner Rundfunk viel Geld aufbringen mußte, wurde dagegen verschrottet.

2. Aufbau eines Labors für akustisch-musikalische Grenzprobleme

Die folgenden Begegnungen mit Technikern und Komponisten der damaligen "elektronischen Musik" in Köln (Eimert, Stockhausen, Schütz), in Darmstadt (Meyer-Eppler), in München (Siemens-Studio mit Josef Anton Riedl und Schaaf), Mailand (Maderna, Berio, Nono), ließen den Wunsch reifen, intensiver auf dem Grenzgebiet zwischen Musik und Akustik zu forschen.

Der damalige Vize-Minister Gerhard Probst für den Bereich Rundfunk und Fernsehen beim Postministerium, vorher selbst Toningenieur und Chefingenieur beim Sender Dresden, auch begeisterter Fan für elektronische Klänge, ließ sich (offensichtlich gern) überzeugen, daß man ein eigenes Laboratorium für diese akustisch-musikalischen Grenzgebiete (innerhalb des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes der Deutschen Post) benötigte und auch eigene elektronische Klangerzeuger entwickeln sollte.

Dank seiner Durchsetzungskraft konnten diese Wünsche Wirklichkeit werden. Die Untersuchungen in diesem neu aufgebauten Labor, insbesondere die subjektiv-statistischen Tests, die zur damaligen Zeit noch gar nicht in aller Welt selbstverständlich waren, drangen auch über die Zonen-Grenzen und machten das Labor innerhalb der europäischen Rundfunk- und Fernsehanstalten bekannt.

Neben umfassenden Aufgaben zur Einführung der Rundfunk-Stereofonie und zur Verbesserung der Übertragungsqualität, auf die hier nicht einzugehen ist, konnte sich Ende der 50er Jahre eine kleine Forschungsgruppe dieses Labors in Adlershof endlich den Problemen der elektronischen Klangerzeugung widmen.

Die beabsichtigte Entwicklung einer elektronischen Orgel mit hohen Ansprüchen, die beim Werk für Fernmeldewesen begonnen worden war ("Toccata-Orgel"), aber aufgrund der Einsprüche eines "Arbeitskreises" der sog. Plankommission (die alles reglementierte), der Musikinstrumentenindustrie und des Kulturministeriums wegen der für Seriengeräte erwarteten hohen Kosten - verglichen mit den Billigprodukten Hammond- oder Polychord-Orgel - auch in dem o.a. Labor nicht weitergeführt werden konnte, mußte zunächst zurückgestellt werden. Sie wurde später dem Betrieb Musikelektronik Geithain (einer kleinen Produktionsgenossenschaft), der hier sehr erfolgreich tätig werden konnte, überlassen. Dieser Betrieb (MEG) wurde inzwischen durch seine führenden Studio-Referenz-Monitor-Lautsprecher für Rundfunk- und Fernsehanstalten weithin bekannt.

Für eine große elektronische Rundfunk-Orgel sollte später eine eigene Entwicklung gestartet werden, nachdem sich zeigte, daß die auf 440 Hz gestimmte Sauer-Orgel im Funkhaus Berlin von den Musikern nicht angenommen wurde (Die Kammerton-Story ist ja auch heutzutage wohl noch eine unendliche Geschichte). Die Ablehnung lag aber auch an der Intonation und der für den 12.000 cbm-Saal nicht ausreichenden Lautstärke.

Hierzu wurden umfangreiche meßtechnische Untersuchungen an den über 200 Jahre alten Silbermannorgeln in Rötha und Freiberg/Sa. durchgeführt, um etwas hinter deren überzeugende Klangschönheit im Vergleich zu der neuen Funkhaus-Orgel zu kommen.

3. Die Entwicklung des Klangerzeugers "Subharchord"

Durch Besuche in den verschiedenen Studios für elektronische Musik in Köln, München, Warschau, Mailand usw., auch auf Grund des Studiums der Arbeiten des Studios Gravesano bei Hermann Scherchen, war die Überzeugung gereift, daß nur ein moderner leicht bedienbarer elektronischer Klangerzeuger, mit den Möglichkeiten des Mixturtrautoniums ausgestattet und mit moderner Studiotechnik kombiniert, Aussicht auf Anwendung für rationelle Produktionsmöglichkeiten durch Komponisten bei Rundfunk, Fernsehen und Film haben kann.

Beinahe wäre auch dieses Vorhaben von dem o.a.. ominösen Arbeitskreis aus sogenannten ideologischen Gründen gestoppt worden, dem die "subharmonischen Mixturen" zunächst sehr suspekt waren. Dies zeigt der Auszug aus einer Stellungnahme des damaligen Ministeriums für Kultur:

"In der VTE (d.h. dem Pflichtenheft) wird von subharmonischen Mixturen gesprochen. Uns ist bekannt, daß im Zusammenhang mit elektronischen Musikinstrumenten der Begriff "subharmonisch" häufig auftaucht. Wir möchten jedoch darauf hinweisen, daß dieser Terminus in der Musiktheorie als eine musikalische Fiktion betrachtet wird. Hierüber hat noch keine wissenschaftliche Klarstellung stattgefunden, so daß dem Begriff subharmonische Mixturen zumindest mit Vorbehalt zu begegnen wäre."

Der Vertreter in diesem Ministerium konnte später von der tatsächlichen Realität elektronisch erzeugter subharmonischer Klänge überzeugt, sogar begeistert werden und unterstützte die Entwicklungen (bis er sich über die damals noch offene Grenze "absetzte").

Der Kern eines solchen Klangerzeugers für subharmonische Klänge (die Vorstufe des späteren "Subharchords") wurde 1962 von Ernst Schreiber, dem Entwickler der o.a. "Toccata-Orgel", der für das Labor für Akustisch-Musikalische Grenzgebiete gewonnen werden konnte, aufgebaut. Dieses Experimentiergerät entdeckte der Funk- und Filmkomponist Addy Kurth, der damit sofort einen Trickfilm für die DEFA vertonte und begeistert weitere Komponisten heranzog.

Daraus ergab es sich, daß in dem vorhandenen Experimentalstudio für akustische Untersuchungen ein regelrechter Produktionsbetrieb in mehreren Schichten eingerichtet werden mußte und konnte.

Der begonnene Klangerzeuger wurde bis zum Typ "SUBHARCHORD II" weiterentwickelt (Schreiber/ Arnold) und aufgrund der Nachfragen aus dem Ausland in einer formgestalteten Version gefertigt, sogar auf der Leipziger und Budapester Messe ausgestellt.

Das führte zu Bestellungen aus Norwegen, CSSR (den Studios in Pilsen und Bratislava) und Polen, so daß später eine Kleinserie aufgelegt wurde und eine Vermarktung mit der Fa. Hempel, Limbach-Oberfrohna, begonnen wurde. Das DEFA-Trickfilmstudio Dresden erhielt als Initiator das erste Gerät und produzierte ständig damit Klangillustrationen für Filme.

Die Enteignung dieses Privatbetriebes in Limbach stoppte allerdings eine weitere Serienfertigung, und im Endeffekt auch eine sinnvolle Weiterentwicklung - obwohl genügend Exportnachfragen vorlagen.

4. Prinzip und Aufbau des "Subharchords"

Der Aufbau des "Subharchords" ist auch heute noch von Interesse - siehe Bild -. Natürlich ist mit modernen Signalprozessoren ein wesentlich eleganterer und kompakterer Aufbau möglich, aber die leichte Spielbarkeit von subharmonischen Klängen und das Klangfarbenspiel mit Mel-Filtern weckte seinerzeit weites Interesse unter den Komponisten, über Ostdeutschland hinaus.

An Stelle des schwer spielbaren Bandmanuals von Lertes/Trautwein schlug der Autor ein Tastenmanual vor; ein Orgelbauer stellte dafür eine Klaviatur mit einem Umfang von über drei Oktaven bereit (das erste "Keyboard" außerhalb der elektroakustischen Orgeln). Zusätzlich war aber auch noch ein Bandmanual vorgesehen.

Wie im Prinzipschaltbild angedeutet, liefert der nach Tastendruck einschwingende Steuergenerator Impulse, die in einer Triggerstufe (Impulsformer) in Rechteckschwingungen umgewandelt werden. Diese dienen zur Ansteuerung eines binären sowie von vier subharmonischen Frequenzteilern.

In einer weiteren Stufe (Vibratogenerator) kann die Tonhöhe des im Steuergenerator erzeugten Tones (durch Tastendruck im Bereich g3 bis g6 gewählt) rhythmisch verändert werden. Dies erfolgt durch Frequenzmodulation, wobei Vibratofrequenz und -hub beliebig eingestellt werden konnten.

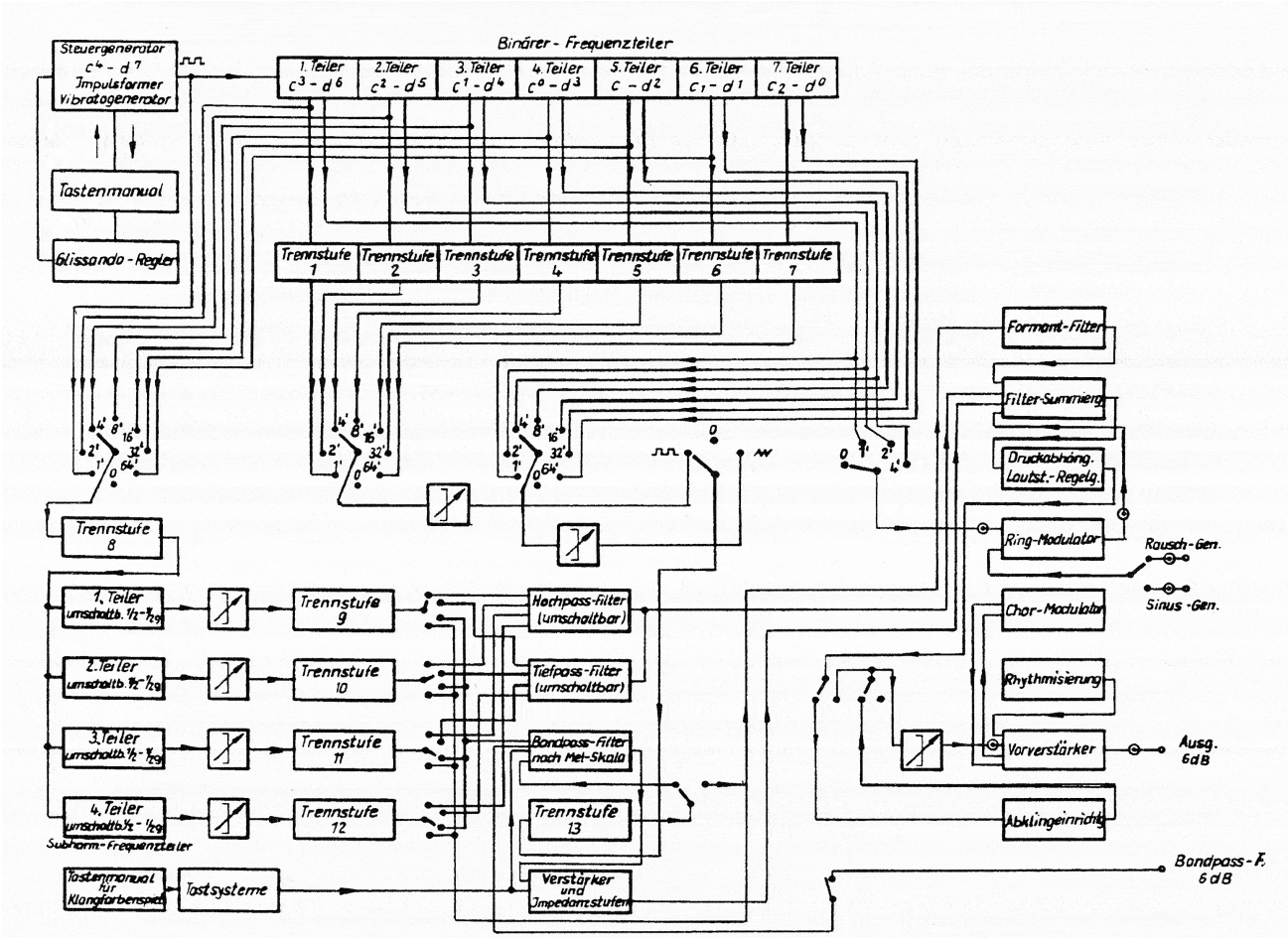
An Stelle der Klaviatur war auch die Anschaltung eines Glissandoreglers möglich, um den Bereich der drei Oktaven - deren Tonhöhe transponierbar war - stufenlos zu überstreichen. Dies wird sehr oft bei der Darstellung von Geräuschen benötigt; für kompositorische Zwecke war hier das zusätzliche Bandmanual vorgesehen, allerdings mit eigenem Steuergeneratorteil.

Der binäre Frequenzteiler liefert in Verbindung mit dem Steuergenerator gleichzeitig sieben im Oktavverhältnis zueinander stehende Frequenzen (1/2 bis 1/128), so daß durch entsprechende Schalterwahl (1' bis 64') ein Tonumfang von über 10 Oktaven zur Verfügung stand. Da außerdem die

Ausgangssignale gleichzeitig in zwei unterschiedlichen Wellenformen, Sägezahn- und Rechteck- (Mäander-) Kurven verfügbar waren, besaß das Gerät bereits in dieser Hinsicht erheblich mehr klangliche Möglichkeiten als das Mixturtrautonium von Oskar Sala zu dieser Zeit.

Wie dem Schaltbild weiter entnehmbar, sind dem Steuergenerator und binärem Frequenzteiler vier weitere, nunmehr subharmonische Teiler zugeordnet, die zu diesem synchron ganzzahlige Teilfrequenzen liefern, und zwar von 1/2 bis 1/29.

Durch geeignete Dimensionierung der Schaltungen wurde erreicht, daß das einmal eingestellte Verhältnis der vier Sub-Teiler über den ganzen Frequenzbereich von zehn Oktaven erhalten blieb. Die Einzelstimmen der vierfachen Mixtur konnten getrennt dosiert und in den nachfolgenden Filtersätzen verschiedenartig verformt werden. Dies galt auch für die zusätzlich verfügbaren, direkt vom binären Frequenzteiler abgeleiteten Melodiestimmen.



Blockschaltbild des Subharchords

Nach Bearbeitung mit verschiedenartig aufgebauten Filtern (Hoch- und Tiefpässen mit einstellbaren Grenzfrequenzen, Bandpässen nach der MEL-Skala und Formantfiltern, d.h. Resonanzkreisen) und Verstärkung, wird der so geformte Klang einer druckabhängigen Lautstärkeregelung zugeführt, die mit dem Tastenmanual mechanisch gekoppelt ist. In Abhängigkeit vom Tastendruck konnte so der Ausgangspegel verändert werden und freie Gestaltung des Toneinsatzes war möglich. Diese Regelung wurde durch eine damals neuartige Lichtsteuerung erreicht.

Anschließend folgt eine Abklingeinrichtung, mittels der Dauertöne in Zupf- bzw. Schlagklänge umwandelbar sind. Dauer des Abklingvorganges und die Steilheit der Abklingkurve waren regelbar. Die Ausgangssignale konnten abschließend noch durch eine Rhythmisierungseinrichtung in staccatoähnliche Kurztöne umgewandelt bzw. mit einer chorischen Wirkung versehen werden.

Chorische Modulation wird durch Addition des Ausgangssignals zu vier unterschiedlich verarbeiteten Ausgangssignalen erreicht. In den Zusatzkanälen wurden die Signale mit verschiedenen Tieftönen frequenzmoduliert, so daß das komplexe Signal einen Choreffekt vermittelte.

Interessante zusätzliche Klang- und Geräuschstrukturen können bekanntlich mit Hilfe eines Ringmodulators und gesteuerten Sinustönen oder Rauschen erzielt werden; das Subharchord besaß einen eingebauten Ringmodulator, der von der Klaviatur bzw. der Glissandospieleinrichtung bzw. vom Bandmanual gespielt werden konnte.

Als zusätzliches rationelles Gestaltungsverfahren wurde von den Komponisten das "Klangfarbenspiel" auf einer besonderen, rechts neben der eigentlichen Spielklaviatur liegenden Klaviatur geschätzt. Mit deren Tasten konnten über fotoelektrische Tastsysteme knackfrei 14 Filter nach der MEL-Skala eingeschaltet werden, einzeln oder auch mehrere gleichzeitig, so daß der angelegte Klang ständig variiert werden konnte (bei einem der letzten Subharchords im Produktionskomplex Berlin-Schöneweide ist dieses MEL-Klangfarbenspiel sogar noch für Hörspielzwecke einsetzbar. Die Anregung dazu stammte von Josef Anton Riedl aus dem damaligen Münchner Studio.

Zu dem "Subharchord 2" war noch eine Reihe von Zusatzgeräten, u.a. eine Obertonmixtur geplant, um den Studiobetrieb durch leicht handzuhabende Klangquellen weiter zu rationalisieren.

Der Komponistenverband interessierte sich für das Subharchord und die damit erreichten klanglichen Ergebnisse und führte am 12.3.63 ein großes Kolloquium im RFZ durch, wo es einhellige Zustimmung zu dem bisher erreichten Stand gab. Paul Dessau empfahl ein zweites Manual und zusätzlich weiterhin ein Bandmanual, das sich bereits in der Vorbereitung befand.

Das Gerät entsprach seinerzeit voll dem Stand der Technik mit den ersten gedruckten Schaltungen, Einschüben und Halbleitern, und bewies hohe Betriebssicherheit, wie man es vom Mixturtrautonium nicht kannte. Aber wie erwähnt, es war weniger für konzertanten Einsatz vorgesehen, sondern sollte in Verbindung mit rundfunküblichen Studioeinrichtungen verwendet werden.

5. Einrichtung eines Experimentalstudios für elektronische Klangerzeugung

Die fachliche und moralische, somit auch politische Unterstützung führender Komponisten und Musikwissenschaftler - neben Paul Dessau auch Werner Hohensee, Prof. Knepler, Prof. Goldhammer, Natschinski u.a., sogar des damaligen Ministeriums für Kultur, erlaubte damals nicht nur die Weiterentwicklung des "Subharchords", sondern auch die Einrichtung eines Experimental-Studios für elektronische Klangerzeugung.

An Sprachregelungen gewöhnt, wurde der Begriff "Elektronische Musik" weitestgehend vermieden, zumal er in der Tagespresse ständig gebrandmarkt wurde. Der DDR-Musikkritiker SIEGFRIED KÖHLER sprach seinerzeit geringschätzig nur von der "Musik für den elektrischen Stuhl". Aber auch ALFRED BARESEL berichtet anfangs von "radioaktiver Musikluft in Darmstadt", wo sich das Publikum mit seinen " unbeherrschten Lärmkundgebungen wie im Kasperletheater benahm ", wie er schrieb. Auch HORST SEEGER ging kein Risiko ein und zitierte in seinem "Musiklexikon" elektronische Musik als (Zitat)

"eine Musik, welche die Schwingungserzeugung ohne stofflichen Schwingungsträger rein im elektr. Vorgang vornimmt und damit das Merkmal des Unkünstlerischen an sich trägt " …und: …"Der ästhetische Grundirrtum der e.M. beruht darin, daß eine Erneuerung der Kunst aus isolierter Material- bzw. Formentwicklung für möglich gehalten wird."…*

Kein Wunder, daß SEEGER für zunächst erbetene Beiträge des Autors über Elektronische Klangerzeugung und Elektronisches Studio dann am Schluß im Lexikon keinen Platz mehr hatte!

Das konnte uns alles beim Aufbau eines Studios nicht beirren; aber es zwang natürlich auch zu größter Vorsicht. Es wurde daher der neutrale Begriff "Klangerzeugung" oder noch häufiger "Elektronische Klangkunst" verwendet, wie ihn der sehr engagierte Musikwissenschaftler und Musikredakteur des Deutschlandsenders, GERHARD SCHWALBE geschickterweise geprägt hatte. Ihm war unendlich viel Unterstützung durch sein mutiges Auftreten gegen die Musikdogmatiker im Ostberliner Funkhaus zu verdanken, eigentlich die ganze Entwicklungstätigkeit auf diesem Gebiet.

SCHWALBE hatte den Autor schon 1957 für einen Sendebeitrag des Berliner Rundfunks über die in Darmstadt vorgestellten elektronischen Kompositionen gewonnen und unterstützte alle Bemühungen auf dem Gebiet der elektronischen Klangerzeugung, erteilte dafür die Kompositionsaufträge. Aus heutiger und damaliger Sicht ist der von ihm gezeigte Mut gegen die damals das Funkhaus beherrschende Politriege eine ungeheuere Leistung, ein außerordentliches persönliches Risiko, gewesen. DIETER BOEK führte dies später ebenso engagiert in Sendungen über "Musikalische und physikalische Aspekte der elektronischen Klangkunst" (1967/68) fort.

Bereits 1959 wurde ein eigenes Studio für elektronische Klangerzeugung im Funkhaus Berlin projektiert; die Realisierung wurde zunächst aus bautechnischen und finanziellen Gründen verschoben. Der Experimentalbetrieb wurde daher in den Räumen des Labors ausgebaut - manchmal wurde in drei Schichten gearbeitet, damit die übrigen geplanten Forschungsarbeiten nicht behindert wurden und kein Vorwand zur Beendigung dieser Tätigkeit gefunden werden konnte. Neben den beiden eigenen zwei technischen Assistentinnen arbeiteten die Toningenieure KLAUS BECHSTEIN und JÜRGEN MEINL aus dem Hörspielbereich des Funkhauses Berlin im Laborstudio; die Finanzierung übernahm auch dafür der Deutschlandsender. Die Deutsche Post berechnete nur eine relativ geringe Miete für die Technik, da sie ja ohnehin für die eigenen Entwicklungen genutzt wurde.

Aus dem Komponistenverzeichnis der Jahre 1962 - 70 können Wolfgang Hohensee, Wolfram Heicking, Herwart Höpfner, Rainer Hornig, Günter Joseck, Walter Kubiczeck, Rolf Kuhl, Addy Kurth, Siegfried Matthus, Hermann Neef, Conny Odd, Frederic Rzewski, Gerd Schlosser, Karl-Heinz Schröder, Joachim Thurm, Bernd Wefelmeyer, Hans-Hendrik Wehding, Rolf Zimmermann und Thilo Medeck genannt werden. Ihre Realisierungsvorstellungen wurden weder vom Auftraggeber, Gerhard Schwalbe, DS, noch gar von uns Technikern, in ideologisch-ästhetischer Hinsicht beeinflußt; wir selbst hatten nach kurzer Zeit einen riesigen Klangkatalog vorrätig, aus dem wir den Komponisten Anregungen anboten, ohne sie einzuengen.

Die vorhandene umfangreiche Studiotechnik und die leichte Spielbarkeit des Subharchords aufgrund der benutzten Klaviatur anstelle des schwierigeren Bandmanuals erlaubte den Komponisten ein schnelles Einarbeiten und selbständiges Produzieren. Auch ohne Rechnersteuerung kamen die jeweiligen Realisationen schnell voran. Sehr reizvoll kam auch das Klangfarbenspiel mit MEL-Filtern, die wir nach

---

* MUSIKLEXIKON von Horst Seeger, 1966. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
Zitat aus dem Ersten Band, Seite 260 / 261:

"elektronische Musik: eine Musik, welche die Schwingungserzeugung ohne stofflichen Schwingungsträger rein im elektr. Vorgang vornimmt und damit das Merkmal des Unkünstlerischen an sich trägt.

E.M ist nach Meinung ihrer Urheber (Werner Meyer-Eppler im Inst. für Phonetik und Kommunikationsforschung der Bonner Universität) erwachsen aus dem Wunsche Neues nicht mehr mit den alten Klangzeichen sagen zu müssen. Es ging dabei um den Widerspruch zwischen der physikalischen Natur der bisher verwendeten Instrumentaltöne einerseits und den neuen musikalichen Formvorstellungen der spätbürgerlichen Musik andererseits.

In der e.M. hat der Interpret keine Funktion mehr. Der Komponist realisiert in Zusammenarbeit mit den Technikern das gesamte Werk. Der ästhetische Grundirrtum der e.M., soweit sie mit den konstruktivistischen Kompositions-Methoden der spätbürgerlichen Musik (neue Musik) verbunden ist und ambitiös als "Neue Musik schlechthin" auftritt, beruht darin, daß eine Erneuerung der Kunst aus isolierter Material- bzw. Formentwicklung für möglich gehalten wird."

einem Hinweis von Josef Anton Riedl neu entwickelt hatten (Lothar Thomalla) zur Geltung. Dennoch planten wir eine umfangreiche Erweiterung durch moderne Steuerung sowie auch ein Zusatzmanual für obertonreiche Klänge für subtraktive und additive Synthese. Leider kam es nicht mehr dazu.

Frederic Rzewski, Amerikaner, und auf dem Gebiet der Neuen Musik weithin wohlbekannt, kam täglich aus Westberlin. Auch hier gelang es Gerhard Schwalbe, einen Produktionsauftrag an ihn und den Zugang zu unserem Labor durchzusetzen. Aus heutiger Sicht schier unbegreiflich. Sein Stück nannte er mehrdeutig "Zoologischer Garten" - das war nicht nur ein Tiergarten, es war auch der Bahnhof, damals das Pendant zum Grenzbahnhof Friedrichstraße.

Seine tägliche Grenzüberquerung erlebte er nie ohne Querelen und Nadelstiche; er sagte später, daß er das alles in seiner Komposition verarbeitet hatte und ausdrücken wollte.

Paul Dessau lud Luigi Nono zu uns ein, der begeistert eine Produktion zusagte. Leider gab es immer Terminverschiebungen, bis es zu spät war.

Anläßlich der Woche der elektronischen Musik im Westteil der Stadt (1966) gab es viele Begegnungen mit Komponisten anderer Studios, die uns ebenfalls besuchten konnten. Lejaren Hiller aus Illinois erkannte die enormen klanglichen Möglichkeiten der subharmonischen Mixturen und wollte zumindest diesen Funktionsblock des Subharchords übernehmen; leider war dies nicht realisierbar. Dank seiner Hilfe konnten wir aber eine Veröffentlichung über unser Studio in der amerikanischen Fachzeitschrift "Journal AES" unterbringen.

Über unser Studio berichtete auch das 3.Programm des WDR (3.10.68) - der dort tätige Musikredakteur Dr. W. Seyfarth, vormals auch im Funkhaus Berlin-Nalepastraße tätig gewesen, hatte dies bei unseren Stellen durchsetzen können. Wefelmeyers Studie "Protest" und Matthus' "Galilei" wurden dort gesendet.

Im Betrieb der "Deutschen Schallplatte" unterstützte unsere Arbeit DIETER WORM durch Herausgabe einer Platte des Experimentalstudios mit dem Titel "Experimentelle Musik" (1963/64). Der Deutschlandsender, d.h. eben der Musikredakteur GERHARD SCHWALBE, installierte eine 16-teilige Sendereihe "Auf dem Wege zu einer neuen Klangkunst", die der Autor selbst im Experimentalstudio Adlershof produzieren durfte (siehe Anhang ab Seite 26). Die 11. Sendung, die neue Kompositionen des WDR-Studios Köln vorstellen sollte, wurde allerdings kurzfristig, d.h. wenige Stunden vor der Sendung, "abgesetzt". Den Chefredakteur Martin Hattwig, getreuer Gefolgsmann des Hauses, hatte da der Mut verlassen, Musik von Kagel und Stockhausen zu bringen, zumal Stockhausen in der sog. DDR-Presse häufig genug verrissen worden war. Dieter Boek fand dann aber 1967/68 einen Sendeplatz, Ausschnitte von Stockhausen zu bringen.

Mut bewies auch die Hochschule für Musik in Ostberlin, die neben einer Vorlesung über Tonstudiotechnik des Autors für die Tonmeisterklasse auch eine über Elektronische Klangerzeugung von 1960 bis 1983 zuließ, sodaß auf diesem Wege die Arbeiten der verschiedensten Studios in aller Welt verbreitet werden konnten. Hier konnte Bernd Wefelmeyer mit seiner Diplom-Arbeit auf diesem Gebiet und der Komposition "Protest" (1966) - die der Autor allerdings aus Sorge vor erneuter Absetzung in einer Sendung nur als "Studie Nr.1" ankündigen konnte - erfolgreich zur Weiterentwicklung auf diesem Gebiet beitragen.

Das Studio konnte mehrere Trickfilmmusiken und mehr als 80 Kompositionen für Film, Rundfunk und Fernsehen, aber auch als autonome Stücke, produzieren. Einige Stücke wurden auch öffentlich aufgeführt - wie das sehr bekannt gewordene Stück von Siegfried Matthus "Galilei", ebenso Stücke von Hans-Hendrik Wehding und Joachim Thurm mit Sinfonieorchester (1964-1966).

Die Akademie der Künste hatte damals ihr Domizil am Robert-Koch-Platz. Hofmeier, Schwaen und Matthus setzten durch, daß der Autor dort Vorträge und Vorführungen über elektronische Klangerzeugung halten konnte. Wie die Presseveröffentlichungen zur damaligen Zeit aussagen, waren zur ersten Veranstaltung am 24.11.1966 "weit mehr Interessenten, als der Plenarsaal der Akademie fassen konnte, der Einladung der Sektion Musik zu dieser Veranstaltung gefolgt. Sie alle waren gekommen, um sich - eine für Berlin erstmalige Gelegenheit dieser Art - aus berufenem Munde und an Hand zahlreicher Tonbeispiele über Geschichte, Stand und Perspektive unter Benutzung der Elektronik zu informieren."

Die Besucher kamen von überall; aus Dresden, sogar ein großer Teil der Dresdner Tanzsinfoniker. Tragischerweise kam das Flugzeug aus Budapest, mit dem sogar der Cheftonmeister des Ungarischen Rundfunks zu dieser Veranstaltung anreisen wollte, nicht mehr an - es raste bei Bratislava im Schneetreiben gegen einen Berg; alle Insassen kamen ums Leben. Wir verloren einen guten Freund und Förderer dieser Arbeiten.

6. Planung und Ende eines Produktionsstudios im Funkhaus Berlin

Die Akademie der Künste, Sektion Musik mit Prof. Butting, Prof. Cilensek, Günther Kochan, Prof. Meyer, Kurt Schwaen, Siegfried Matthus, unterstützte uns weiterhin - allen Gegnern dieser Arbeiten zum Trotz. Die Kritiken an elektronisch erzeugter Musik verstummten aber während der ganzen Zeit des sog. Experimentalbetriebes niemals. Die Leitung des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes und auch einige uns wohl gestimmte Vertreter des übergeordneten Postministeriums waren in ständiger Sorge, daß durch unvorsichtige Termini oder andere Äußerungen in Veröffentlichungen und Sendungen, der Betrieb im Labor untersagt würde.

Es wurde daher intensiv angestrebt, das Laborstudio ab 1968 in das Funkhaus Berlin zu verlegen. Ein reguläres Projekt wurde vorbereitet, Anlagen und Geräte bestellt bzw. gebaut. Kurz vor dem Umzug ins Funkhaus Berlin (1969) wurde uns mitgeteilt, daß keine Räume mehr zur Verfügung stünden. Auf den Protest des Autor hin, ließ sich der damalige Chef des Funkhauses Berlin (der Vorsitzende des Staatlichen Rundfunkkomittees, Grimmer) persönlich herab, in einer gemeinsamen Begehung des Hauses zu beweisen, daß es nur am fehlenden Raum liege. Der vorgesehene Raum, für den alles projektiert worden war (vormals das Büro eines Herrn von Schnitzler), war aber kurz vorher der Gewerkschaftsleitung zugewiesen worden, die auch der Rundfunkvorsitzende nicht mehr umquartieren wollte. Da mußte das mit viel Mühe vorbereitete Projekt aufgegeben werden. Die fertiggestellten Anlagen wurden nach vergeblichen Protesten, auch aus dem Funkhaus Berlin selbst, d.h. den Musikredaktionen und Komponisten, verschrottet.

Das vorgesehene Subharchord stellten wir im Hörspielkomplex für die dort benötigten Illustrationsmusiken auf. Unsere Kritiken an dieser volkswirtschaftlichen Verschwendung wurden danach schon bösartiger beantwortet. Die Leitung des RFZ empfahl, sich vorsichtig zurückzuziehen, und die Arbeiten in dem Experimentalstudio langsam "einschlafen" zu lassen. Wir gaben aber noch nicht ganz auf.

6 oder 7 Geräte waren im RFZ produziert und bis auf eines exportiert worden. Mit dem Gerät im Hörspielkomplex konnten auch noch einige Kompositionen realisiert werden, u.a. Thilo Medeks "Schwarze Bilder".

Unser erstgebautes Gerät wurde dem Postmuseum übereignet; wir waren damals auch der Meinung, es hatte nur noch Museumswert. Da aber kam Georg Katzer mit Mut, Ideen, Energie. Auf seinen Wunsch holten wir es aus dem Museum und gaben es der Akademie der Künste. Und wenn es aus Altersgründen nicht (teilweise) gestorben wäre, dann spielte es noch heute.

7. Perspektiven für subharmonische Klänge?

Warum nicht ein neues Instrument auf der Basis der vielen guten Erfahrungen und mit dem heutigen Bauelementestand, mit modernen Signalprozessoren, entwickeln? Die Arbeiten des Studios in der TU Berlin und in der Akademie der Künste, die immer wieder in Erinnerung gebrachten Aufnahmen mit Oskar Sala und seinem Unikat eines Mixturinstrumentes, machen wieder Mut. Sie wären den Versuch wert, auch im Zeitalter der Computerklangerzeuger, die natürlich auch subharmonische Mixturen konstruieren lassen, ein leicht spielbares neues "Subharchord" zu entwickeln.

Erst nach diesem Vortrag erfuhr der Autor und danach durch eine Veröffentlichung in der "Musikinstrumentenbauzeitschrift" (1993), daß von Mitarbeitern der Fachhochschule der Deutschen Bundespost Berlin im Jahre 1988 ein Neubau eines Mixturtrautoniums auf Halbleiterbasis vorgenommen worden war - 26 Jahre nach der Neuentwicklung im RFZ - und wohl ebenso, ohne von dieser je Kenntnis bekommen zu haben. Nur wenige Kilometer entfernt, aber durch eine Mauer getrennt.

9. Anerkennungen

Neben den genannten Komponisten und Künstlern, Musikredakteuren, Vertretern der Akademie der Künste, die zum Erfolg des Experimentalstudios im RFZ beitrugen, sei auch besonders den Mitarbeitern des Laboratoriums für Akustisch-Musikalische Grenzprobleme gedankt, die durch ihre Entwicklungsarbeiten und den Betrieb die mehrjährige Existenz des Studios ermöglicht hatten:

Ernst Schreiber, Paul Arnold, Horst Mutscher, Martin Wasner, Klaus Wagner, Wolfgang Hoeg, Evelyn Garten, Angelika Masur, N.Iserhot, Klaus Bechstein, Jürgen Meinl, Hermann Bauer, Renate Güdel.

A n h a n g

10. Verzeichnis von Rundfunksendungen

1. Schwalbe, Gerhard
Bericht von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1957
Sendung im Berliner Rundfunk, Juli 1957

2. Steinke, Gerhard
"Entwicklungstendenzen der elektronischen Musik"
Vortrag im Berliner Rundfunk, am 13.5.57; 23.35 bis 24.00

3. Steinke, Gerhard. Sendereihe "Auf dem Wege zu einer neuen Klangkunst" im Deutschlandsender mit Gerhard Schwalbe 1965/ 66 in 16 Folgen (15 Folgen gesendet):

- 09.03.1965, 1. Folge: Das Subharchord des Studios im RFZ
- 06.04.1965, 2. Folge: Die historische Entwicklung der elektronischen Musikinstrumente, Teil 1: Vom Neo-Bechsteinflügel bis zur elektronischen Orgel
- 04.05.1965, 3. Folge: Die historische Entwicklung der elektronischen Musikinstrumente, Teil 2: Vom Theremingerät bis zur Hammondorgel
- 01.06.1965, 4. Folge: "Musique concrete" (Studio Paris)
- 29.06.1965, 5. Folge: Musik aus Sinustönen (Studio Köln)
- 27.07.1965, 6. Folge: Lochstreifen steuern Klänge (Studio München)
- 24.08.1965, 7. Folge: Besuch im Studio für experimentelle Musik in Warschau
- 21.09.1965, 8. Folge: Das elektronische Studio der RAI Milano
- 19.10.1965, 9. Folge: Das Experimental-Musik-Studio in Illinois
- 10.11.1965, 10. Folge: Die Radiophonische Werkstatt der BBC
- 14.12.1965. Kurzfristig "abgesetzt", d.h. verboten, wurde die 11. Folge: Drei elektronische Klangexperimente aus dem WDR-Studio Köln: Mauricio Kagel: Transicion I, Herbert Eimert: Selektion, György Ligeti: Artikulation
(an Stelle dieser Folge gab es "Orgelmusik")
- 11.01.1966, 12. Folge: Elektronische Klangerzeugung in der UdSSR
- 08.02.1966, 13. Folge: Klangexperimente aus Niederländischen Studios
- 08.03.1966, 14. Folge: Das Studio Gravesano von Hermann Scherchen
- 05.04.1966, 15. Folge: Luigi Nonos Experimente mit elektronischen und konkreten Klängen
- 03.05.1966, 16. Folge Zwei neue Produktionen aus dem Experimentalstudio für künstliche Klangerzeugung des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes Berlin-Adlershof

4. Steinke, Gerhard
"Musikalische und physikalische Aspekte der elektronischen Klangkunst". Sendung mit Dieter Boek, in Radio DDR II, 14.09.1967, 16.30-18.00 Uhr in der "Musikwerkstatt" (sowie am 15.9. und 10.10.1967; ferner am 25.7. und 26.7.1968)

5. Steinke, Gerhard
Musik - 20. Jahrhundert: Die Komponistenwerkstatt - Siegfried Matthus - "Galilei", Radio DDR II, 10.10.1068, 20.30-22.00

11. Veröffentlichungen zur elektronischen Klangerzeugung im RFZ

1. Schreiber, Ernst. Grundlagen der elektronischen Klangerzeugung.
Radio und Fernsehen, Berlin, 6 (1955) 22, S.680-684

2. Schreiber, Ernst. Die Ausgleichsvorgänge in der Musik und deren synthetische Nachbildung bei elektronischen Musikinstrumenten.
Radio und Fernsehen, Berlin, 6 (1957), 13, S.396-400; 14, S.448-452; 15, S.478-483

3. Steinke, Gerhard.
Musik aus der Retorte
Unser Rundfunk, 12 (1957), 20, S.15

4. Steinke, Gerhard, und Mutscher, Horst:
Entwicklungstendenzen der Eelektronischen Musik
Technische Mitteilungen des BRF 2 (1958) H.1, S. 11-16

5. Mutscher, Horst
Die elektronische Klangmaterie. Vortrag zur ersten Fachtagung für Tonmeister und Toningenieure des Rundfunks und Fernsehens in der DDR, Berlin, 2., 1960.
Veröffentlicht im Tagungsbericht S. 100-105

6. Steinke, Gerhard. Zur Technik der elektronischen Klangerzeugung
Vortrag zur ersten .. (siehe [5]). S. 106-110

7. Schreiber, Ernst
Ein elektronisches Mixturinstrument
Vortrag zur ersten ..(siehe [5]). S. 11-125

8. Schreiber, Ernst.
Die elektronische Orgel
Vortrag zur ersten ...(siehe [5]). S. 126-132

9.Schreiber, Ernst.
Ein neuartiger elektronischer Klang- und Geräuscherzeuger. OIRT-Zeitschrift "Rundfunk und Fernsehen" (1964) H.2,33

10. Steinke, Gerhard
Experimental Music with the "Subharchord" Subharmonic Sound Generator
Journal of the Audio Engineering Society, Vol.14 (1966), April, No. 2, 140-144

11. Steinke, Gerhard
Über Vorarbeiten für ein Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung
Techn. Mitteilg. des RFZ 8 (1964) H.4.
sowie Vortrag zur 3. Akustischen Konferenz, Budapest, Juni 1964
"Über einige Methoden der elektronischen Klang- und Geräuscherzeugung", Kongreßbericht 1964, S.414-420

12.Steinke, Gerhard
Kongreß für experimentelle Musik
Techn. Mittlg. des RFZ 9 (1965) 1, S.54

13.Steinke, Gerhard
Probleme der elektron. Klangerzeugung I
Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 4 (1966), Nr.5, Sept./Okt

14.Steinke, Gerhard.
Das Subharchord- ein Mittel zu neuer Klangkunst
Rundfunkjournalistik in Theorie und Praxis, 1(1965) 6, S.25-32
sowie in Musik und Gesellschaft 16 (1966) 11, S.729-733

15.Hofmeyer,G.
Probleme der elektron. Klangerzeugung II
Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 4 (1966), Nr.6, Nov./Dez.,

16.Steinke, Gerhard
Analyse einer Sendereihe des Deutschlandsenders: Auf dem Wege zu einer neuen Klangkunst.
OIRT Zeitschrift "Rundfunk und Fernsehen" (1965), H.6, S.19-22 (deutsche / englische / französische / russische Ausgabe)

17.Wefelmeyer, Bernd
Elektronische Klangerzeugung und Musik. Ihre wichtigsten ästhetischen, technischen und gehörphysiologischen Besonderheiten; sowie zwei Beispiele zur Verdeutlichung des "Kompositionsprozesses" und seiner technischen Realisierung.
Diplomarbeit an der Deutschen Hochschule für Musik, Fachrichtung Tonmeister, Berlin, 1966

18.Rödger, Eckhard
Die aleatorische Modulation in der elektronischen Klangerzeugung
Diplomarbeit an der Deutschen Hochschule für Musik, Fachrichtung Tonmeister, Berlin, 1966

19.Steinke, Gerhard
Technische Grundlagen der Elektronischen Klanggestaltung. Vortrag mit Bandvorführungen zur Veranstaltung "Elektronische Klangkunst" der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin am 24.11.1966

20.Steinke, Gerhard
Elektronischer Klang- und Geräuscherzeuger
Neue Deutsche Presse(1967) H.6, S.44-45

21.Steinke, Gerhard
Vortrag zur Veranstaltung "Elektronische Klangkunst II" in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin am 19. Mai 1967

22.Steinke, Gerhard
Experimentelle Musik mit dem subharmonischen Klangerzeuger "Subharchord"
Das Musikinstrument 16 (1967) H.9,Sept. 1967,S.1013-1015, 1052
sowie als Firmenschrift der Firma Heli-Radio Limbach-Oberfrohna, 1967
sowie in radio fernsehen elektronik 17 (1968) 18, S.569/570

23.Steinke, Gerhard.
Akustisch-musikalische Grenzprobleme in der Rundfunk- und Fernsehstudiotechnik
Techn. Mitteilungen 11 (1967) 4, S. 149-159

24.Steinke, Gerhard.
Musikalische und technische Aspekte der elektronischen Klangkunst
OIRT-Zeitschrift "Rundfunk und Fernsehen", (1968), H.2,S.30-34 (deutsch), ferner in russischer und engl. Ausgabe.

25.Stadtrucker, Ivan
"Novy elektronicky hudobny nastroj" (in tschechisch, über das "Subharchord")
Hudba a zvuk, Bratislava/Prag, 1967, S.158

---

12. Schallplatten-Editionen

"Experimentelle Musik I, 1963/64",
Deutsche Schallpatten, ETERNA Nr.720 205; herausgegeben 1966. Zusammenstellung, Texterläuterung und Produktion: G. Steinke

"GALILEI", von Siegfried Matthus
Deutsche Schallplatten, NOVA Nr.885 111, DVfM, 1966, Berlin

Vom RFZ fertig vorbereitet für ETERNA aber aus unbekannten Gründen nicht herausgegeben:

"Experimentelle Musik II, 1965", 2 Kompositionen für Subharchord und Orchester:

a) Joachim Thurm:
Moments Musicaux 1965 für elektronische Klänge und Musikinstrumente (14'15)

b) Hans-Hendrik Wehding:
Impressionen für elektronische Klänge und Orchester 1965 (19'15)

13. Rezensionen

1. Musiktage auch elektronisch
   Estradenkonzert des Orchesters der Staatsoperette mit Wehding (Concertino für elektronische Klänge, Streichorchester und Schlagzeug)
   Sächsisches Tageblatt, Dresden, 15.10.1964

2. Erstmalig elektronische Musik
   (Kleines Konzert für elektronische Klänge und Streichorchester von H.H.Wehding)
   Sächsisches Tageblatt, Dresden , 30.09.1964

3. L.M.
   Vortrag über elektronische Musik
   Musik und Gesellschaft, Berlin, 17 (1967) Januar

4. Schaefer, H.J.
   Brecht vertont ("Galilei")
   Neues Deutschland, (1966), 20. November

5. M.K. Elektronische Klangkunst.
   Mitteilungen der Akademie der Künste zu Berlin, 1966, Nov./Dez., S.5

6. N.N.
   Brecht und die Musikdramatik ("Galilei")
   Musik und Gesellschaft, Berlin, 17 (1967), Heft 1 (Januar)

7. N.N. Experimentelle Musik
   (Besprechung der Schallplatte)
   Musik und Gesellschaft, Berlin, 17 (1967), Heft 1 (Januar)

... und nicht zu vergessen: Rezensionen, die für den Beginn der Entwicklungen zur elektronischen Klangerzeugung im RFZ **n i c h t f ö r d e r l i c h** waren:

8. Goldschmidt, Harry. "Darmstadt 1956"
   Musik und Gesellschaft, Berlin, 6 (1956), 10, S.371-376

9. Baresel, Alfred.
   Radioaktive Musikluft in Darmstadt, 1956

10. Köhler, Siegfried.
    Musik auf dem elektrischen Stuhl
    "Unser Rundfunk", Berlin, 1958, Heft 22, sowie "Sonntag", 1958, Nr. 17

Berlin, Juli 1993

Aufbau des DecimE - Archivs
erster Aufruf zur Einreichung der Werke

Die DecimE hat auf den Jahresversammlungen 1992 und 1993 einstimmig beschlossen, ein zentrales Archiv für elektroakustische Musik, die in Deutschland produziert bzw. erdacht wurde, einzurichten. Dieses DecimE-Archiv soll im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe aufgebaut und in die dortige Mediathek integriert werden. Wir glauben, daß diese Initiative nicht nur den DecimE-Mitgliedern, sondern auch allen anderen Studios, den in Deutschland lebenden Komponist(inn)en und selbstverständlich interessierten Veranstaltern von Konzerten oder Festivals elektroakustischer Musik sowie den Musikforschern von großem Nutzen sein wird.

Was ist genau geplant?

Das DecimE-Archiv hat die Aufgabe, elektroakustische Musik samt Aufführungsmaterialien zentral zu erfassen, zu sammeln und verfügbar zu machen.

Die Musik wird dem DecimE-Archiv vom Komponisten oder Studio auf DAT-Band, sonstige Materialien als Kopie, Druck oder VHS-Video (bzw. SVHS) zur Verfügung gestellt.

Alle Informationen über Werk, Urheber und Studio werden auf EDV erfaßt und können nachgewiesen und ausgedruckt werden. Als Grundlage für diese Datenbank dienen die entsprechenden Einträge aus der Publikation "Dokumentation Elektroakustischer Musik in Europa" * von Golo Föllmer, Roland Frank und Folkmar Hein, die als Buch allen DecimE-Mitgliedern vorliegt und allen anderen Interessenten gegen eine Gebühr von 20.- DM auf Wunsch zugestellt wird. In regelmäßigen Abständen wird dieses Werkverzeichnis aktualisiert. Gerade vor 2 Monaten wurde die zweite Umfrage begonnen und ist jetzt im wesentlichen dank großer Beteiligung der deutschen Adressaten abgeschlossen.

Die Materialien werden als gekennzeichnete Entität in die ZKM-Mediathek aufgenommen und können als solche jederzeit abgerufen und nach verschiedenen Kriterien recherchiert werden. Für Publikum und Forschung werden die Materialien an den Seh- / Hörplätzen der ZKM-Mediathek in Karlsruhe verfügbar sein. Diese Plätze werden auch Gelegenheit für längere Recherchen bieten.

Auf Anfrage können, unter strenger Beachtung des Urheberrechtes, für bestimmte, vom Urheber genau definierte Zwecke, Kopien der Tonträger und Aufführungsmaterialien hergestellt werden. Die Kopien werden nur leihweise und gegen eine Bearbeitungsgebühr zur Verfügung gestellt; Veranstalter werden dabei vertraglich verpflichtet, die aufgeführten Musiktitel der GEMA zu melden. Diese Ausleihe wird in der Datenbank erfaßt und jährlich automatisch der GEMA gemeldet.

Komponisten oder Studios können zum Halbjahresende einen "Kontoauszug" gegen eine geringe Bearbeitungsgebühr anfordern.

Das DecimE-Archiv strebt die Zusammenarbeit mit allen deutschen Studios und allen deutschen oder in Deutschland lebenden Komponisten an, die mit elektroakustischen Mitteln arbeiten, um sicherzustellen, daß die Materialien zentral erfaßt und verfügbar sind (auch unabhängig von der Mitgliedschaft in der DecimE). Außerdem wird eine Zusammenarbeit mit Veranstaltern angestrebt, um die Verbreitung der elektroakustischen Musik national und international zu fördern.

Wie kann man Werke in das DecimE-Archiv integrieren?

Sie können am Aufbau des DecimE-Archivs teilhaben, indem Sie zunächst Kopien Ihrer Werke (als Tonträger bitte nur DAT, CD bzw. VHS oder SVHS [möglichst HiFi] benutzen !) zur Verfügung stellen. Zusätzlich dazu füllen Sie bitte die Einverständniserklärung (Seite 31-32 abtrennen) aus. Dann schicken Sie das Ganze unterschrieben und samt den eventuell dazugehörigen Aufführungsmaterialien per Einschreiben an untenstehende Adresse. Sobald das Material im ZKM angekommen ist, werden Sie eine Empfangsbestätigung bekommen, damit Sie sicher sind, daß Ihre Sendung auch wohlbehalten eingetroffen ist.

---

* Siehe Seite 13 „DecimE - Service“ (auch Diskette)

Für Studios, die eine ganze Sammlung von Werken verschiedener Komponisten auf DAT einreichen und damit die ganze Arbeit sowohl für die Komponisten als auch für unser Archiv vereinfachen wollen, gilt, daß von allen Komponisten eine Einverständniserklärung unterschrieben vorliegen muß. Bitte kopieren Sie zur Vereinfachung die beiliegende Einverständniserklärung so oft wie nötig! Am einfachsten ist natürlich die Einsendung von CD´s, weil mit deren Veröffentlichung das Einverständnis der Urheber bereits vorliegt.

Wir freuen uns sehr auf diese Aufgabe. Und vielleicht können wir in einem halben Jahr bereits das erste DecimE-Archiv-Verzeichnis herausgeben, in dem auch Sie bzw. die Werke Ihres Studios vertreten sind.

der DecimE-Vorstand, August 1993

DecimE-Archiv, Ltg. Thomas Gerwin
Zentrum für Kunst und Medientechnologie
Ritterstraße 42
D - 76137 Karlsruhe

Tel. 0721 - 9340-331
Fax 0721 - 9340-39
Email: tg@zkm.de

Einverständniserklärung

Das Anliegen dieser Übereinkunft ist sicherzustellen, daß Ihre Werke mit Ihrer Einwilligung und unter Berücksichtigung Ihrer Maßgaben und denen des Urheberrechts in die Sammlung des DecimE-Archivs inkorporiert werden. (Siehe auch detaillierte Erläuterung auf Seite 29 und 30)

Spezifikation der Verfügbarkeit des Materials

_____

Titel der Komposition, Entstehungsjahr, Dauer

I. Genaue Beschreibung der Urheberrechte

a. Komponist ..... Status * .....

b. Studio ..... Status* .....

c. Verleger ..... Status* .....

d. Aufführungsrechte ..... Status* .....

e. Andere Rechtsinhaber ..... Status* .....
(Verwertungsgesellschaften, Interpreten, Rechtsnachfolger, etc.)

.....

* Status: Bitte geben Sie hier den evtl. prozentualen Anteil an den Urheberrechten an *

II. Ich, ..., in Vertretung von .....,
erkläre mich damit einverstanden, daß die oben genannte Komposition samt den dazugehörigen Aufführungsmaterialien, für die ich die Urheberrechte besitze, im DecimE-Archiv gesammelt wird. Die hierfür in der DecimE-Dokumentation erfaßten Daten sind öffentlich.

III. Duplikate der oben genannten Komposition und dazugehöriger Materialien und/oder Teile davon dürfen erstellt werden für den Zweck:

	JA*	NEIN*
a. Konservierung	❑	❑
b. Privates Studium, private Forschung	❑	❑
c. Lehrveranstaltungen (Seminare- und Schule, Workshops, Vorlesungen, Pädagogische Vorführungen)	❑	❑
d. Öffentliche nicht-kommerzielle Aufführungen	❑	❑
e. Öffentliche kommerzielle Aufführungen	❑	❑

*bitte ankreuzen

IV. Außer mir besitzen noch folgende Personen, Gruppen oder Institutionen Rechte an der oben genannten Komposition:

.....

.....

.....

.....

V. Die Genehmigung für kommerzielle Aufführungen, Sendungen oder Veröffentlichungen

a. muß eingeholt werden von (bitte ankreuzen):

Komponist ❑, Verleger ❑, Studio ❑, ...

Andere ❑, ...

(Bitte spezifizieren)

b. muß <u>nicht</u> gesondert eingeholt, aber der GEMA gemeldet werden ❑

VI. Ich bin damit einverstanden, daß meine im DecimE-Archiv gesammelten Werke von diesem gemäß meiner obigen Spezifikation verfügbar gemacht werden. Die Meldung öffentlicher Aufführungen meiner Werke an die GEMA erfolgt durch den jeweiligen Veranstalter selbst, der dazu bei einer Ausleihe vertraglich verpflichtet wird. Zur Kontrolle erfolgt automatisch zum Jahresende eine gesammelte Meldung des DecimE-Archivs an die GEMA.

Eine Bilanz der Ausleihen meiner Materialien durch das DecimE-Archiv wird mir auf meinen Wunsch vom DecimE-Archiv jeweils zum Halbjahresende erstellt.

VII.

Unterschrift Ort, Datum