

BIOGRAPHISCHES

- 1979 geboren in Ottawa (Ontario/Kanada)
- 1998-2004 Studium an der Concordia University (Jazz und Elektronische Musik) und der McGill University (Komposition bei Brian Cherney) in Montreal
- 2004-06 Kompositionsstudium bei York Höller und Hans Ulrich Humpert in Köln
- 2006-08 Studium der Komposition (bei Mathias Spahlinger), Elektronischen Musik (bei Orm Finnendahl) und Angewandten Musik (bei Cornelius Schwehr) an der Musikhochschule Freiburg
- 2008-11 Assistentin für Klangregie am Experimentalstudio des SWR
- seit 2012 Vorstandsmitglied der Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik (DEGEM)
- Seit 2013 Dozentin an der Kronberg Academy und Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.
- Annesley Black lebt in Frankfurt a. M.

PREISE UND AUSZEICHNUNGEN (AUSWAHL)

- 2003 Composer in Residence des McGill Contemporary Music Ensembles
- 2004 Stipendiatin der Darmstädter Ferienkurse
- 2006 Preisträgerin der Darmstädter Ferienkurse
Auswahl zum 8. Nachwuchsforum der GNM und des Ensemble Modern
- 2007 Stipendium für die Akademie Schloss Solitude
- 2008 Busoni Förderpreis für Komposition, Berlin
- 2009 Stipendiatin der Akademie der Künste Berlin
Stuttgarter Kompositionspreis
- 2013 Erscheinen einer Portrait-CD in der Reihe „Edition zeitgenössische Musik“ des Deutschen Musikrates.

AUFFÜHRUNGEN UND INTERPRETEN (AUSWAHL)

Eclat-Festival Stuttgart, Ultraschall-Festival Berlin, Donaueschinger Musiktage, Darmstädter Ferienkurse, Wittener Tage für neue Kammermusik, Warschauer Herbst, Forum Neue Musik des DLF Köln, Ultima Oslo, Konzerthaus Wien, Konzerthaus Berlin, Akademie der Künste Berlin, ZKM Karlsruhe, Schloss Solitude Stuttgart u. a.

hr-Sinfonieorchester, Ensemble Modern, ensemble ascolta, Nouvel Ensemble Modern, ensemble contemporain de Montréal, Ensemble Surplus, ensemble mosaik, ensemble tsilumous, KNM Berlin, Composers Slide Quartet, ensemble suono mobile, Rei Nakamura, Andrew Digby, Jessica Rona, Andrea Nagy, Nicolas Hodges u. a.

PORTRAIT

Autonomie und Bindung. Zum Komponieren von Annesley Black

VON MARION SAXER

*überarbeitete Version des 2014 erschienenen Textes für das Vermittlungsportal
www.abenteuer-neue-musik.de des Deutschen Musikrats und Schott Music*

Der Begriff musikalischer Autonomie ist mehrdeutig. In seinen unterschiedlichen historischen Ausprägungen ist er jedoch stets mit der Idee der Unabhängigkeit verbunden, sei es von funktionalen Einbindungen wie z. B. in der Kirchenmusik oder Tanzmusik oder von programmmusikalischen Konzeptionen verschiedenster Art. Der Soziologe Bruno Latour hat dagegen bereits in den 1990er Jahren einen Aspekt des Autonomiebegriffs hervorgehoben, der die gängigen Vorstellungen auf den Kopf stellt, er bemerkt: „Wie wir wieder und wieder gesehen haben, verringern Bindungen nicht die Autonomie, sondern fördern sie.“¹ Nach Latour ist demnach paradoxerweise gerade nicht die Unabhängigkeit, sondern die Bindungsfähigkeit Gradmesser der Autonomie. Eine solche dialektische Auffassung von Autonomie kennzeichnet das kompositorische Schaffen der in Frankfurt am Main lebenden kanadischen Komponistin Annesley Black.

Dabei geht es Black nicht darum, traditionelle Gegenmodelle autonomer Musik wieder aufzugreifen. Sie schreibt weder funktionale Musik noch Programmmusik. Bindungen manifestieren sich in ihren Kompositionen auf andere Weise und bedeuten zunächst einmal ganz reale menschliche Beziehungen. Black integriert zum Beispiel immer wieder ausdrücklich Anregungen von Personen, die ihr nahe stehen, in ihre Stücke. So sind einige ihrer Arbeiten – wie z. B. *Smoosche de la rooche II* für drei athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik (2007) – in regem Austausch mit der befreundeten bildenden Künstlerin Hazel Meyer entstanden. Mit Meyer teilt Black das Interesse für Themen wie Sport oder körperliche Aktionen. In *Jenny's last Rock* für 9/10 Musiker und 5 Kassettenrecorder (2012/13), das sich mit Originalklängen von Curling und deren musikalischer Transformation beschäftigt, bezieht sie ein Interview mit dem Curling-Spieler Randy Kline ein, dem Vater einer guten Freundin, der in Tweed Ontario Mitglied eines Amateur-Curling-Clubs ist. Eine große Rolle spielt zudem für Black die Zusammenarbeit mit Interpreten. Das Klavierstück *4238 De Bullion* für Klavier solo und live-elektronische Klang- und Videobearbeitung (2007/08) hat sie gemeinsam mit der Pianistin Rei Nakamura entwickelt und ihr gewidmet. *Aorko* für Viola solo und Live-Elektronik (2006/2009) entstand in Kooperation mit der Bratschistin Jessica Rona. In der Partitur von *Smoosche de la Rooche II* gedenkt sie eigens der ertragreichen Zusammenarbeit mit den Interpreten der Uraufführung. *Guru Guru. Doppelrequiem für Karlheinz Stockhausen und Steve Jobs* für Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier/Sampler, E-Gitarre, Violoncello und Live-Elektronik (2013) ist eine Gemeinschaftskomposition mit ihrem Ehemann, dem Komponisten Robin Hoffmann.

¹ Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, Berlin (Suhrkamp) 2002, S. 338.

Was Bindung meint, geht bei Black aber über diese rein menschliche Ebene hinaus. In Verbindung sein heißt auch, ein sicheres Gefühl dafür zu entwickeln, welche Themen, Fragestellungen und Klänge wichtig für das eigene künstlerische Arbeitsfeld sind – heißt mithin das Gespür für die eigenen künstlerischen Anliegen stets wach zu halten. Und so findet Black immer wieder Texte anderer Autoren, wissenschaftlicher oder poetischer Provenienz oder ungewöhnliche Klänge unterschiedlichster Herkunft, die sie berühren, aufmerken lassen und zu eigener künstlerischer Artikulation und kompositorischer Strukturfindung anregen. Die Fäden, die sich in ihren Stücken zu außermusikalischen Themen spinnen, sind außerordentlich vielfältig. In *Aorko* zum Beispiel gewinnt sie die Struktur der Komposition aus Techniken des Witzes, die Freud in seinem Buch *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* beschreibt. Überhaupt sind viele ihrer Arbeiten von einem hinter sinnigen Humor durchzogen, der einen ganz eigenen Ton ausprägt. Ihre Faszination für afrikanische Musik hat sie in dem Ensemblestück *Humans in Motion* für Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, Gitarre, Banjo und Violoncello (2007) und in dem Orchesterstück *misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* für Orchester (2012) verarbeitet. Zu den Stücken, in denen Sport eine Rolle spielt, gehören neben *Smooche de la Rooche II* und *Jenny's last Rock* auch *LAUF* für Ensemble (2005) und die Komposition für Schüler *Flowers of Carnage* (2013/14), in der sie u. a. Kung Fu-Techniken einsetzt.



Annesley Black: drei Selbstporträts

Charakteristisch für die kompositorische Arbeit Blacks ist zudem ihre virtuose Verwendung neuerer digitaler Technik, die ebenfalls eine Form der Bindung darstellt. Hierbei interessieren sie insbesondere musikalische Prozesse, die auf menschliche Interpreten und technische Akteure verteilt sind. Jedes ihrer technisch unterstützten Stücke besitzt ein singuläres Setting. So gehört *4238 De Bullion* zu den ersten Kompositionen für Live-Video überhaupt. Black entwickelt darin eine singuläre Form der intermodalen Verknüpfung und Irritation intermodaler audiovisueller Wahrnehmungsprozesse.² *Aorko* ist als ein Duett zwischen Bratsche und Live-Elektronik konzipiert, in dem der Klangregisseur gleichberechtigt mit der Interpretin interagiert. Mit der Bühnensituation hat sich Black ebenfalls intensiv auseinandergesetzt. *Smooche de la rooche II* beruht auf einem singulären Konzept instrumentalen Theaters, das die Grenzen zwischen musikalischer Darbietung und sportlicher Aktivität verschwimmen lässt – als vermittelnde Instanz zwischen beiden Sphären fungiert das Klangzuspiel, das Klänge aus beiden Bereichen verarbeitet und einander annähert.

Das Zulassen all dieser Bindungen zum Außen und Anderen bedeutet für Black keineswegs die Ent-Bindung von einer eigenständigen künstlerischen Ver- und Durcharbeitung des Materials. Im Gegenteil: Diese ist der eigentliche und letztlich doch hermetisch bleibende Kern ihrer Arbeit. In komplexen und sehr individuellen Übersetzungs-, Filter- und Strukturierungsprozessen destilliert sie ihre Kompositionen aus den Bezügen zu außermusikalischen Themen heraus. Diese schlagen sich niemals programmatisch in den Stücken nieder, sondern sind vielmehr so etwas wie Katalysatoren für neue, originäre Klangfindungen oder strukturelle Innovationen. So ist etwa *Humans in Motion* durch die Überlagerung komplexer Tempo-Schichtungen reich an satztechnischen Finessen. Dem Orchesterstück *Misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* liegen zwar afrikanische Originalgesänge zu Grunde, die sie minutiös transkribiert hat, das Ergebnis erinnert jedoch nicht unmittelbar an die Vorlagen – sie schimmern lediglich durch. Black erschließt vielmehr dem Orchesterklang im Prozess der Transformation überraschend neue Klangbilder mit der Intention, das Ausgangsmaterial so intensiv wie nur möglich zu verdichten.

Der Begriff musikalischer Autonomie, obwohl als Terminus erst um 1930 entstanden, erscheint mittlerweile in seiner traditionellen Form als veraltet und ist nicht mehr dazu geeignet das aktuelle kompositorische Denken angemessen zu erfassen. Vieles spricht jedoch dafür, dass es voreilig wäre, ihn einfach auf der Müllhalde obsolet gewordener Begrifflichkeiten zu entsorgen. Annesley Blacks Komponieren scheint eher dafür einzustehen, dass die Idee musikalischer Autonomie dringend einer Revision bedarf. Blacks künstlerischer Ansatz eröffnet mit der ihm eigenen Dialektik von Autonomie und Bindung dafür neue Perspektiven.

² Vgl. Marion Saxer, *Komponierte Sichtbarkeit. Intermodale Strategien in Annesley Blacks Video-Komposition 4238 De Bullion für Klavier solo und live-elektronische Klang- und Videobearbeitung (2007/08)*, in: Diess. (Hg.), *Mind the Gap! Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 50-66.

WERKVERZEICHNIS

Solowerke

stiff upper lip (2014)

für Bassklarinette

Dauer: 15'

Uraufführung: 23.05.2014, Temnitzkirche, Netzeband, Andrea Nagy (Bassklarinette)

a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece (2013)

für Klavier

Dauer: 12'

Uraufführung: 07.02.2014, Theaterhaus Stuttgart, Eclat-Festival, Nicolas Hodges (Klavier)

scissors (2008)

für Posaune

Dauer: 17'

Uraufführung: März 2008, Hochschule, Bern, Andrew Digby (Posaune)

4238 De Bullion (2007/8)

für Klavier, liveelektronische Klang- und Videobearbeitung

Dauer: 17'

Uraufführung: 09.11.2008, Klangwerkstatt Berlin, Rei Nakamura (Klavier)

aorko (2006/9)

für Viola, Live-Elektronik

Dauer: 18'

Uraufführung: 04.05.2009, Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M., Jessica Rona (Violine)

maiko (2006)

für Viola

Dauer: 15'

Uraufführung: Februar 2007, Hochschule für Musik, Freiburg, William Lane (Viola)

Kammermusik 2-3 Spieler

Earle Brown's Forgotten Piece in Moholy-Nagy's Light-Space-Modulator (2012)

für Klavier und Live-Elektronik mit live-kontrolliertem Video playback

Dauer: 14'

Uraufführung: 03.09.2012, Kunsthalle Gräblin, St. Georgen, Rei Nakamura (Klavier), Annesley Black (Elektronik)

tender pink descender (2009)

für 2 Kontrabassklarinetten

Dauer: 10'

Uraufführung: 10.04.2011, Forum Neuer Musik des DLF, Köln, Theo Nabicht und Ernesto Molinari (Kontrabassklarinette)

ROOMS

Annesley Black, 2015- 2016

AERIAL PHOTO IMPROVISATION

min. ca. 2 min, max. ca. 5 min.

See instructions for part 1

final 8% of improv

tenor saxophone (sounding pitches) | aerial photo improvisation | start m.2 - ca 92% of improv | 4/4 |

piano | | 4/4 | to toy piano | 4/4 |

toy piano | | 4/4 | 4/4 |

guitar (sounds 8vb) | aerial photo improvisation | | 4/4 |

viola | aerial photo improvisation | | 4/4 |

samples | (init) aerial photo improvisation | | 4/4 |

4 samples- environmental sounds, random spatialisation | cue for musicians to begin A | samples- with instrumental sounds |

pp f

$\text{♩} = 71$

4 **A** ($\text{♩} = 71$) fragile | subtones, airy |

ten. sax. | *pp* | *pp* |

toy p. | *p* |

gtr. | *p* |

va. | S.T. pizz | arco | arco S.P. | pizz | *pp* | *p* |

samp. | **A** | MIDI- Main Volume ca. 75% |

14 secco slap | subtones, airy |

ten. sax. | *pp* | *p* | *pp* | *pp* < *p* | *pp* | *p* | *pp* |

toy p. | *p* |

gtr. | *p* |

va. | V. S.P. | pizz | arco norm | IV | pizz IV | arco | *pp* | *p* | *pp* |

Moment- performatives Spazieren. Musik zum Film von Yukihiro Taguchi (2009)

für Violine, Percussion, Klavier

Dauer: 5'

Uraufführung: 21.01.2010, Schloss Solitude, Stuttgart, ensemble cross.art

Smooche de la Rooche II (2007)

für 3 athletisch begabte Schlagzeuger, Elektronik

Dauer: 18'

Uraufführung: Juli 2007, Hochschule für Musik, Freiburg, Johannes Knopp, Peer Kaliss und Kevin Sims (Schlagzeug)

Rock Paper Scissors (2006)

für Bassklarinetten, Posaune, Kontrabass

Dauer: 18'

Uraufführung: Februar 2007, Hochschule für Musik, Freiburg, Andrea Nagy (Klarinette), Andrew Digby (Posaune) und Dario Calderone (Kontrabass)

Kammermusik 4-9 Spieler

tolerance stacks (2016)

für fünf Musiker (Sopran, 2 Saxophone, Percussion und Klavier/Synthesizer), Live-Elektronik, Playback und Media-Installation

Dauer: 50'

Uraufführung: 11.08.2016, Centralstation Darmstadt, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, Julia Mihály, Mark Lorenz, Kyselá, Nikola Lutz, Martin Lorenz, Sebastian Berweck

ROOMS (2015)

für Tenorsaxophon, Klavier/Toy piano, Gitarre, Viola, Live-Elektronik

Dauer: 20'

Uraufführung: 23.07.2015, Open Space, „SALT Festival“ Victoria, Canada, Tsilumos Ensemble

GURU GURU – Doppelrequiem für Karlheinz Stockhausen und Steve Jobs – Gemeinschaftskomposition mit Robin Hoffmann (2013)

für Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier/Sampler, E-Gitarre, Violoncello, Live-Elektronik

Dauer: 15'

Uraufführung: 26.04.2013, Wittener Tage für neue Kammermusik, ensemble ascolta

Jenny's last Rock – version for 9 musicians (2012/13)

für Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Zuspelungen

Dauer: 12'

Uraufführung: 10.11.2013, Klangwerkstatt Berlin, Kunstquartier Bethanien, ensemble mosaik

Industrial Drive (2010)

für Posaunenquartett

Dauer: 12'

Uraufführung: 19.05.2010, Wiener Konzerthaus, Composers Slide Quartet

Moment - Curitiba - Vorspiel (2010)

für Flügelhorn, Euphonium, Klavier, 2 Schlagzeuger, Gitarre, Violoncello

Dauer: 5'

Uraufführung: 10.04.2011, Forum Neuer Musik des DLF, Köln, ensemble ascolta

Daneben

VON ANNESLEY BLACK

gekürzte Fassung der Erstveröffentlichung in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in Neuer Musik, Mainz 2015)

Eine Frage, die mich als Künstlerin beschäftigt, ist, wie genau sich die Spaltung von autonomer und mimetischer Musik in einem Kunstwerk darstellen lässt. Die Fragestellung enthält das Paradox, dass gleichermaßen zwei Auffassungen von Kunst, die sich gegenseitig ausschließen, in eine künstlerische Arbeit einfließen: In welche Spannungsverhältnisse führt die Konfrontation des in sich geschlossenen, selbstreferentiellen Kunstsystems mit der Auffassung von Kunst als Nachahmung von Wirklichkeit? Die Paradox-Bildung enthält auch meinen Zweifel an der Vereinbarkeit von Kunstwelt und Alltagsrealität, die, wie ich feststellen konnte, immer wieder von dem einen oder anderen als erstrebenswert erachtet wird. Das Verhältnis von Kunst und kunstferner Realität wird in Abhängigkeit von dem Raum definiert, in dem Kunst präsentiert wird. Mich interessiert es, wie sich die Distanzen zwischen Alltag und Kunst darstellen lassen.

Eine Musik, die eine akustische Quelle (ein Musik-Zitat, ein akustisches Fundstück, eine Feldaufnahme etc.) verwendet und in der die zeitliche, mediale und geographische Distanz dieser Materialien zu dem Erlebnis im Konzertsaal unreflektiert bleibt, wirkt auf mich flach und führt zur Einsicht, dass die Quelle ungerecht behandelt wurde. In meinen eigenen Kompositionen versuche ich daher die Distanzen zwischen Klangquelle und Zuhörerraum zu thematisieren.

Als Beispiel sei *Jenny's last rock* genannt (für 10 Musiker mit 5 Kassettenspielern, 2012; zweite Fassung für 9 Musiker, 2013). In diesem Stück kreierte ich ein Netzwerk heterogener Klangquellen. Alle haben direkt oder indirekt die in Kanada populäre Sportart Curling zum Thema. Zum Teil kommen meine eigenen Feldaufnahmen zum Einsatz, zum Teil heruntergeladene mp3-Dateien von Curling-Videos. Insofern ist auch die Motivation für die Aufnahmen verschieden. Ihre Entstehung hat öffentliche oder private Gründe, sie bilden akustisch eine professionelle Sportveranstaltung in einer Eissporthalle oder den Curling-Betrieb in einem Gemeinschaftszentrum ab. Die teilweise bearbeiteten Klänge werden auf einfachen Mono-Kassettenrekordern im Konzert wiedergegeben. Sowohl der Jubel über den letzten Wurf der kanadischen Curling-Goddess Jennifer Jones erklingt als auch ein Interview mit dem langjährigen Mitglied des Curling-Clubs aus Tweed, Ontario: Randy Klein. Er äußert Lebensansichten und erwähnt seinen Tagesablauf und seine Tätigkeitsbereiche als Rentner, die neben Curling auch das Schlagzeugspielen umfassen. Eine seiner Schlagzeugdarbietungen floss ebenfalls in die Komposition ein. Die Live-Musiker spielen vorwiegend Transkriptionen der Aufnahmen. Bei Proben des Ensembles wurden zudem die Versuche, Curling-Klänge auf den Instrumenten zu imitieren, mitgeschnitten. Zu guter Letzt nehmen sich die Musiker im Konzert selbst auf und spielen das klangliche Resultat anschließend ab.

Die Komposition setzt die unterschiedlichen Quellen in Beziehung zueinander. Annäherungsversuche thematisieren gleichermaßen unüberbrückbare Distanzen. Die fast ausgestorbene Technik des Audio-Kassettenspielers entspricht gleichermaßen dem Nischenmarkt der Curling- und der Neuen-Musik-Fans. Zudem sind die technische Reproduktion und die Distanz zu den Ursprüngen des Klangmaterials im Zuspieldurch das degenerierte Aufnahmeverfahren hörbar gemacht.

Die Amateur-Sportler, und im Falle von Randy Klein auch Amateur-Musiker, werden ihren professionellen Pendants, Jennifer Jones und den Musikern auf der Bühne gegenübergestellt. Der Wurf-Verlauf eines Curling-Steines, ausgerichtet auf sein Ziel, entspricht metaphorisch der Zickzackrichtung eines Glissandos im Publikumsgeschrei während des professionellen Curling-Spiels, den rhythmischen Ungenauigkeiten des Amateur-Schlagzeugers, sogar den Versuchen des Ensembles, Curling-Klänge nachzuahmen: Allesamt sind Beispiele, in denen ein Ziel erreicht werden soll und dieses Streben bestimmt die klangliche Erscheinungsform. Im Verlauf des Stückes scheitere ich bewusst bei jedem Versuch, die Klangquellen mit der Konzertsituati-on zu verschmelzen. Die Quellen und die Live-Klänge sind in den letzten zwei Minuten des Stü-ckes in gestückelter Form miteinander verschachtelt.

$\text{♩} = 84$

391 $\text{♩} = 84$

Tape (fl.) instrumental sweeping PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Eng. Hn. Véronique Lacroix coaches the musicians p PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Tape (sax.) PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Tape (perc.) audience cheers from curling game TAPE 3-3 PAUSE 3/4 2/4

Tape (pno.) audience cheers from curling game TAPE 4-3 PAUSE

$\text{♩} = 105$

396 2/4 STOP 3/4 INSERT TAPE 1R REWIND TO BEGINNING 4/4

Tape (fl.) PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Cl. $pp < mp > ppp$ PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE $pp < mp$

Tape (sax.) PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Tape (perc.) audience cheers from curling game PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Tape (pno.) audience cheers from curling game PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

VI. I Instrumental imitation of a stone sliding across the ice mp ppp mp

Tape (via.) PAUSE PAUSE PAUSE PAUSE

Vc. p mp ppp

Das vorgeliegene Partiturbeispiel stammt aus der Schlusspassage von *Jenny's last Rock*, in der zweiten Fassung für das ensemble mosaik. In dieser Passage sind die Instrumentengruppen deutlich getrennt: Die fünf Musiker, denen die Kassettenspieler zugeteilt sind, spielen hier ausschließlich auf den Wiedergabegeräten, während die anderen Musiker dem Gesamtklang leise Töne hinzufügen. Die Töne sind abgeleitet aus dem Anfang des Stückes – einer Transkription von Zuschauergeschrei des oben genannten Curling Spiels mit Jennifer Jones.

Wir sehen eine metrische Modulation von Tempo 84 zu 105. Flöte und Saxophon etablieren die Tempi. Die Quintolen-Viertel, das neue Tempo-Ziel, schleicht sich zuerst in der Bratsche ein und wird von den anderen Instrumenten langsam aufgenommen. Die Quintole, zuerst als Fremdkörper empfunden, etablieren sich als Regelmaß. Die Zeitmaße sind übereinandergeschichtet, die metrische Modulation erfolgt in Stufen und nicht in einer kontinuierlichen Accelerando-Bewegung. In vorherigen Passagen war es mir wichtig, allmähliche Übergänge zu schaffen, hier aber habe ich Wert darauf gelegt, dass Identitäten nicht miteinander verschmelzen, sondern nebeneinander bestehen und sich fremd bleiben.

So verhalten sich auch die Klangquellen zueinander. In Takt 391 erklingt das obengenannte Zuschauergeschrei auf den Kassettenrekordern des Schlagzeugers und des Pianisten. Es kommen drei Aufnahmen zum Einsatz: die Audio-Spur der Liveübertragung des Senders TSN und zwei private Aufnahmen von Zuschauern desselben Spieles. Was mich an diesen Aufnahmen unter anderem interessiert hat, sind die drei unterschiedlichen Perspektiven, die innerhalb des Stadions eingenommen wurden. In allen kann man die Menschen, die für die Aufnahme verantwortlich sind, deutlich im Vordergrund hören. Im Hintergrund hört man Klänge, die auf allen Aufnahmen vorhanden sind, z.B die Schreie von Jennifer Jones und ihren Mitspielern und auch ein Baby, das sich irgendwo im Stadium auf besonders markante Weise äußert.

In Takt 396 muss die Flötistin eine Kassette zurück spulen. Diese wird in Takt 410 wiedergegeben. Auf der Kassette befindet sich die Aufnahme der ersten 60 Takte des Stückes. Auch Saxophon und Bratsche waren mit einer Aufnahme derselben Passage betreut und spielen diese versetzt in Takt 419 bzw. Takt 427 ab. Die Aufnahmen haben aufgrund der Position des Aufnahmeegerätes diejenigen Musiker im Vordergrund, die die Kassettenspieler bedienen. In der Schlusspassage des Stückes spielen fünf Musiker nur noch die Aufnahmen ihrer jeweiligen spezifischen Perspektive, aus der sie zuvor instrumental agierten. Die restlichen Musiker spielen in Ergänzung, die Hälfte des Ensembles aber hat sich vom Live-Musizieren entfernt.

Da die Töne aus der aufgenommenen Passage abgeleitet sind, ähnelt sich die Live-Musiker-Schicht der Kassettensound-Schicht, aber überschneidet sich nur in Hinsicht auf diesen Parameter. Die Qualität der wiedergegebenen Klänge ähnelt sich trotz ihrer verschiedenen Quellen – ob es Instrumente sind, die wischende Curling-Steine imitieren, oder Feldaufnahmen der Curling-Steine selbst. Die Klangfarbe des Instrumentariums übernimmt den etwas grellen Ton der Kassettenspieler-Lautsprecher. Doch gerade die klangliche Korrespondenz thematisiert erneut die unauflösbare räumliche und zeitliche Distanz zwischen den Aufnahme-Quellen untereinander und zu den Live-Musikern.

So lautet mein Versuch, den oft kaschierten Widerspruch zu enthüllen, der in der Absicht liegt, Alltagsquellen in Kunsträume zu integrieren. Die Strukturen dieser Enthüllung gewinnen an Bedeutung. Damit lenke ich die Aufmerksamkeit der Zuhörer wieder vom Bezeichneten auf die Bezeichnenden, wobei diejenigen, die bezeichnen, vornehmlich durch die Distanz zum behandelten Gegenstand charakterisiert sind.

Humans in Motion (2007/8)

für Trompete, Posaune, Gitarre/Banjo, Klavier, 2 Schlagzeuger, Violoncello

Dauer: 18'

Uraufführung: Juli 2008, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, ensemble ascolta, Ltg.: Lucas Vis

Miniature (2005)

für Saxophonquartett

Dauer: 4'

Uraufführung: Juli 2005, Hochschule für Musik, Köln, Con Calore Quartet

LAUF (2005)

für Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass

Dauer: 20'

Uraufführung: 16.06.2006, Haus der Deutschen Ensemble Akademie, Frankfurt a.M., Ensemble Modern, Ltg.: Titus Engel

Folds Dependent (2003)

für Streichquartett

Dauer: 12'

Uraufführung: 2003, McGill University, Kanada, Mitglieder des McGill Contemporary Music Ensembles

FIGHT (2002/3)

für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn

Dauer: 9'

Uraufführung: 2002, Domaine Forget, St. Irenée QC, Kanada, Nouvel Ensemble Modern

Ensemble

Jenny's last rock – version for 10 musicians (2012)

für Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Zuspieldungen

Dauer: 15'

Uraufführung: 02.11.2012, Banff Center, Alberta, Kanada, ensemble contemporain de Montréal, Ltg.: Veronique Lacroix

Snow Job (2010)

für Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello), Licht-Sequenz

Dauer: 15'

Uraufführung: 09.09.2010, Ultima Festival, Oslo, ensemble mosaik, Ltg.: Enno Poppe

HUMANS in MOTION

4 $\text{♩} = 53$

Annesley Black, 2008

8

Tpt
pp (match kalimba)
3

Tbn

Perc1
Timp: KAL-TIMP let all vibrate
f poss.
12 11 9 2 3 4 11 10 9 12 11 10 8

Perc2
Timp: KAL-TIMP let all vibrate
f poss.
11 10 9 2 3 4 12 11 9 7 5 6

Pno
pp (dynamics match kalimba)

Bjo
pp (dynamics match kalimba)
TAKE BOTTLENECK WITH BOTTLENECK

Vc
WITH BOTTLENECK or steel ball PIZZ
pp (dynamics match kalimba)

Orchester

misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra (2012)

für großes Orchester (4 Fl., 3 Ob., 3 Klar., 3 Fg., 4 Hr., 3 Tp., 3 Pos., Pk., 3 Perk., 2 Hfe.,

Streicher: 14-12-10-8-6)

Dauer: 15'

Uraufführung: 09.03.2012, hr-Sendesaal, Frankfurt a.M., hr-Sinfonieorchester, Ltg.: Robert Coleman

Elektronische Musik

Don't spray snow on the other person's grave (2009/10)

Sound Installation für 16 Lautsprecher

Dauer: 45'

Uraufführung: 16.04.2010, Expo-Gelände, Hannover

pull the plug – Las Vegas and Venice, a comparative study (2009/10)

Sound- und Videoinstallation mit Sophie Narr

Dauer: 19'

Uraufführung: 12.03.2010, Akademie der Künste, Berlin

Musiktheater

Solopoly (2015)

Musiktheater ohne Worte für fünf Schlagzeuger

Dauer: 60'

Uraufführung: 17.05.2015, Nationaltheater Mannheim, Inszenierung: Andrea Gronemeyer, Bühne: Christian Thurm, Kostüme: Eva Roos, Dramaturgie: Johannes Gaudet

Flowers of Carnage – eine Kung-Fu Performance (2013/14)

für Musiker (Profis oder Amateure), Darsteller und Elektronik/Live-Elektronik

Dauer: 40'

Uraufführung: 20.10.2013, Donaueschinger Musiktage, Erich-Kästner-Halle, Schülerprojekt mit der AG Neue Musik am Leininger-Gymnasium Grünstadt

Musik und Bewegung

Anmerkungen zur Musik von Annesley Black

VON JULIAN KÄMPER

Musik erzeugt Bewegung – und umgekehrt. Annesley Black belässt es in ihren Kompositionen nicht bei diesem Gemeinplatz, der letztendlich auf jede Form von Musik zutrifft, sondern sie konkretisiert physische und rituelle Analogien von Sport und Musik. Sie thematisiert Bewegung und Körperlichkeit, die mit Klangerzeugungen jeglicher Art einhergehen. Diese Beziehungen werden unterschiedlich ausgelotet, die Werke nicht auf nur eine Herangehensweise beschränkt. Dafür adaptiert die gebürtige Kanadierin Phänomene und Prinzipien aus Sport und Spiel, die sie ihren Kompositionen als Strukturen zugrunde legt oder aber gegenständlich auf der Bühne austragen lässt. Werke wie *FIGHT* und *LAUF* tragen bereits im Titel diese Bezüge in sich.

Das traditionelle konzertierende Prinzip – das Wettstreiten der Musiker – führt Black in vielen Stücken in ein außermusikalisches Extrem. So interagieren in *smooche de la rooche II* (2007) die drei Schlagzeuger zunächst instrumental miteinander, tragen abschnittsweise „games“ aus und nehmen dabei die Rollen des (Gegen-)Spielers und des Schiedsrichters zugleich an. Anschließend schreibt die Partitur präzise Bewegungsabläufe mit Springseilen vor, die vorerst als Klangerzeuger, dann als tatsächliche Sportgeräte eingesetzt werden. Die Musiker werden auf der Bühne an Grenzen der physischen Belastbarkeit getrieben und werden dabei vielmehr zu Athleten als zu Schauspielern; Schwitzen und schweres Schnaufen sind bewusst einkalkuliert. Dadurch vermeidet Black Künstlichkeit oder Theatralik, weil das Seilspringen nicht mehr nur eine kurzweilige Geste bleibt, die originell sein möchte, sondern zum Wesentlichen des kompositorischen Denkens wird.

Eine andere Form von Ausdauer erfordert *tender pink descender* (2009) den zwei Kontrabassklarinettisten ab, die eine fortdauernde rhythmische Komplexität im ersten, und diffizile Obertontechniken im zweiten Teil bewältigen müssen. Die spieltechnischen Schwierigkeiten beherrschen zu können, wird zu einer körperlichen Herausforderung. Die Gegenpole Bewegung und Stagnation finden sich – wie so oft in Blacks Werken – aber auch hier als formale Prozesse konstruiert.

Dass die Verbindung von Physischem und Klingendem auch ironisch ins Gegenteil verkehrt werden kann, zeigt *4238 De Bullion* (2007/8) für Klavier und liveelektronische Klang- und Videobearbeitung. Die Videobilder und das Agieren der Pianistin sind nicht durchgängig deckungsgleich, sondern verschieben sich zunehmend und lassen die Frage nach den jeweiligen Klangquellen – ob live oder zugespielt – offen. Kraft dieses kontroversen Spiels von Bewegung und Klangerzeugung beweist Black ex negativo erneut deren natürliche Einheit und löst zudem das zeitliche Kontinuum auf: „Bei jedem Ereignis ist es fraglich, in welchem Zeitraum wir uns befinden“, so eine Grundidee ihres Klavierstücks.

Auf die rituellen Zusammenhänge, die durch institutionelle Verankerungen von Sport und Kultur gleichermaßen gegeben sind, geht Annesley Black in *Jenny's last rock* (2012) ein. Dabei beleuchtet die Komponistin den kanadischen Volkssport Curling und sammelte sich mit Interviews, field recordings und Videomaterial die nötigen Klangquellen zusammen. Ausgehend von drei YouTube-Videos, die den finalen Steinwurf eines prestigeträchtigen Turniers aus unterschiedlichen Perspektiven dokumentieren, bildet sie die Konstellation von Zuschauer, Athlet

und Musiker im Stück ab und konstruiert ihre Wechselwirkungen neu. Die Geräusche eines über Eis gleitenden Steins und Fanjubil sind dabei zu identifizieren, die Musiker spielen tapes ab, auf denen sie sich zuvor selbst aufgenommen haben, und setzen sich und ihre Leistung so dem Publikum aus. Über das rein Physische hinaus werden die sozialen Komponenten von Sport und Spiel thematisiert, die über ihre charakteristische Klanglichkeit identifiziert und weiter auf gesellschaftliche Zustände übertragen werden können.

Auch *Humans in Motion* (2007/8) für Ensemble reiht sich in diejenigen Kompositionen ein, in denen das Fortbewegen musikalisch illustriert wird: Im ersten Teil bewegen sich die Ensemble-Mitglieder im gemeinsamen Tempo durch plötzlich wechselnde Landschaften. Im zweiten Teil bewegen sich die Musiker durch eine sich allmählich verändernde Landschaft in verschiedenen Geschwindigkeiten. Auf einer weiteren Ebene betont Black den soziokulturellen Kontext der musikalischen Elemente, namentlich charakteristische Klänge der südafrikanischen Kalimbas und Banjos. Überhaupt geht ein persönliches Hörempfinden vielen ihrer Stücke voraus. Dabei schreibt sie ihren field recordings sowie sämtlichen klanglichen Fundstücken bestimmte Assoziationen und Qualitäten zu.

Ähnliches geschieht in *misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* (2012). Auf die Art und Weise, wie sie in diesem Orchesterstück verschiedene Klangquellen und Einflüsse disponiert hat, entwickelt sich die Musik zu einem Schauplatz. Eine politisch-gesellschaftliche Kontextualisierung mit authentischen sudanesischen Gesängen, Protest-Märschen und field recordings ist durchaus beabsichtigt, wengleich der Komponistin daran gelegen ist, das musikalische Ausgangsmaterial zu abstrahieren und in den Orchesterapparat zu transportieren.

GURU GURU – Doppelrequiem für Steve Jobs und Karlheinz Stockhausen ist das Resultat einer Zusammenarbeit mit dem Komponisten Robin Hoffmann für die Wittener Tage für neue Kammermusik 2013. Stockhausens Konzeptstück *plusminus* lieferte hierfür die Vorlage, dessen Widersprüchlichkeit von Black und Hoffmann offen gelegt wird: Einerseits werden Parameter bewusst offen gehalten, andererseits aber an vorbestimmte Bedingungen geknüpft. Einen adäquaten Antagonisten stellt Apple-Begründer Steve Jobs dar, der mit seinen genormten Produkten für menschliche Individualisierung zu stehen glaubte: Beide waren elektronisch-technologische Pioniere, beide verstanden ihre eigenen Fortschritte als wesentliche Aspekte einer visionären gesamtheitlichen Weltanschauung. Auch hier wird der thematische Gegenstand mit den dazugehörigen Klängen vertont: den trivialen Anwendungssounds eines Macintosh.

Bei alledem ist die Musik von Annesley Black nicht dogmatisch nach üblichen und obligatorischen Rastern und innermusikalischen Strukturmodellen konstruiert, sondern bedient sich mit einem Realitätsbezug bewusst außermusikalischer Prinzipien und lässt dabei gerne wesentliche Entscheidungen offen. Nur so kann ihre Musik eine Dynamik sowie eine positive Art von Anstrengung entwickeln, die zuvor schon Ausgangspunkt ihres kompositorischen Denkens waren.



Hinter dem Roboter steht ein Zwerg

VON ANNESLEY BLACK

gekürzte Fassung der Erstveröffentlichung in den positionen Heft 107 (2016)

In meiner musiktheatralischen Komposition *tolerance stacks* werden sowohl akustische als auch analog-elektronische Instrumente verwendet.³ Die von ihnen produzierten Töne steuern nicht nur elektronische Klänge, sondern auch Lichter, Dias und Stop-Motion-Animationen des Medienkünstlers Lutz Garmsen – das ist ein multimediales Setting, das für mich nicht unerhört, aber auch nicht selbstverständlich ist. Wie immer in meiner Arbeit gibt es Begründungen, warum die mögliche technische Erweiterung eines Konzerterlebnisses in dem jeweiligen Fall notwendig ist.

Die verwendeten Bilder zeigen Details alter, analoger Klangerzeuger: Skalenscheiben, Knöpfe und Messgeräte – handbetriebene Mechaniken, die fast ausgestorben sind und manchmal noch ihren Platz als Bedienungsfeld in irgendeiner Software behaupten, als nostalgisch digitale Annäherung an eine analoge Vergangenheit.

Erstaunlich, wie viele Erfindungen und Instrumente in Studios liegen, auf denen sich Staub sammelt. Was haben die nicht alles erlebt! Wie sind sie geliebt worden! Wenn ein Impulsgenerator seine eigene Geschichte erzählen könnte – vom Militärdienst, über das Studio für Elektronische Musik bis hin zu seinem jetzigen Ruhestand. Vielleicht werden einzelne noch von wenigen Liebhabern gepflegt oder im Museum ausgestellt, aber eher landen sie auf dem Friedhof der staubigen Kammer nebenan. Ob diese Objekte, wie die Shingon-Buddhisten glauben, nach einiger Zeit ein Bewusstsein entwickeln?

Bei meinen Recherchen bin ich auf den japanischen Begriff „mono no aware“ gestoßen. Dieser Begriff wurde von Motoori Noringa anhand seiner literarischen Untersuchung der Geschichte vom Prinzen Genji entwickelt.⁴ Er bedeutet so viel wie „die ergreifende/bewegliche Macht der Objekte/Wörter“ – es handelt sich um ein flüchtiges Gefühl, eine überraschtes „Ah!“, das über unsere Lippen kommen kann, wenn wir die Unbeständigkeit unserer Umgebung bemerken und das nachfolgende Staunen über den vergangenen Moment und seine Unwiederbringlichkeit. So werden uns unsere Beziehungen zu den Objekten und Menschen, die uns umgeben, bewusst. Es entsteht ein unendlicher Kreislauf zwischen Innen- und Außenwelt, eine Projektion vom Subjekt aufs Objekt und umgekehrt. Die irreversible Veränderung der Außenwelt erweckt nicht nur Nostalgie oder Trauer. Es gibt, nach Noringa, auch das Anerkennen der Moment-Wirklichkeit, das alle menschlichen Gefühle umfasst.

Was ich über „mono no aware“ gelesen habe, kommt meinen Erfahrungen mit Klängen und Musik sehr nahe. Die Töne kommen, erklingen und nachdem sie ertönt, klingen sie nur in meiner Erinnerung nach. Ich verbinde die vergangenen Töne mit den jetzt klingenden und trotzdem bleibt jeder Ton für sich – einzigartig, unwiederholbar und lebendig nur in der Zeit, in der

³ UA: 11.08.2016, Centralstation Darmstadt, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, *tolerance stacks* – für 5 Musiker (Julia Mihály: soprano, reel-to-reel tape recorders; Mark Lorenz Kysela: saxophones, no-input-mixer; Nikola Lutz: saxophones, ideogramophone; Martin Lorenz: percussion, turntables; Sebastian Berweck: piano, moog, etch-a-sketch, reel-to-reel tape recorders). Ajtony Csaba: Dirigent. Media-installation (light, shadows, slides): Lutz Garmsen. Programmierung: David Runge.

⁴ Vgl.: Michael F. Maara (Hrsg.), *The Poetics of Motoori Noringa. A Hermeneutical Journey*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

15

Alto Sax. *pp p sfz mf p < mf > pp f p* *f > p* *ppp mf > pp f*

No Input Mixer (Sax. II) CH8: low pulse

N.I.M. *pp < p pp < mf pp < mp* *mf* *p < mf > p mp mp*

Sop. *ways a - fraid of a - of a - f - f - rai - d o - f thi - ngs*

Gong *p*

Dr. *p mf*

Moog *p mf p pp*

19

Alto Sax. *mf pp < mf > p* *pp < mf > pp sf p* *pp*

CH3: kiss CH8: low pulse

N.I.M. *mf > pp* *p < mf pp < mf > ppp* *mp > pp*

Sop. *of thi - ngs a frai - d of thi - ngs*

Gong *p*

Dr. *p mf mf p*

Moog *f pp p mf pp* *mf* *f* *mod wheel* *osc 2* *max* *hi rng. pitch wheel* *mod 2* *1/4 tone* *pitch wheel* *min*

Annesley Black: „tolerance stacks“ (Pariturausschnitt)

er klingt. Als Komponistin wünsche ich mir, eine ähnliche Hörerfahrung in meinem Publikum erwecken zu können.

Mit den Mitteln der Medientechnologie ist es möglich, Momente und Objekte darzustellen, die körperlich nicht mehr präsent sind, sich also zeitlich und örtlich woanders befinden. Die Medienkonstellationen in meinen Kompositionen stellen die Frage, ob wir die Abwesenheit der Gegenstände anerkennen wollen, ob wir ihre Abbildungen als nahe Gegenwart akzeptieren oder ob wir sie hierdurch ersetzen wollen. Das kann sich bodenlos traurig anfühlen, wenn man merkt, dass man sich vertan hat.

Weil es sich um Kunst handelt und Gott sei Dank nicht um eine Internet-Dating-Plattform, erlaube ich mir, zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schweben, um die Grenzen klarer auszuloten. Dort, an den Grenzen, fühle und höre ich besonders intensiv.

Als Kind wollte ich immer Puppenspielerin werden. Als Komponistin behandle ich die Zeichen im Notentext auch wie Puppen und versuche, jeden Klang oder jeden Moment durch spezifische Merkmale zum Leben zu bringen. So gehe ich mit allen Medien um, mit denen ich arbeite – ich arbeite so lange, bis ich fast glaube, dass die Objekte, die ich erschaffen habe, ihre eigenen Entscheidungen getroffen haben – wie Pinocchio! Oder wie das „Tsukumogami“ der Shingon-Buddhisten, das besagt, dass Objekte nach langem treuen Dienst eine Seele bekommen.

Die Medien stehen bei mir in keiner Konkurrenz zu den Räumen, in denen sie sich befinden. Stattdessen schätze ich es, sie als lebendige Wesen zu behandeln und Gegebenheiten zu schaffen, in denen die Musiker, die Menschen und auch die Räume mit ihnen zu kommunizieren scheinen. Es bleibt aber nur ein Schein! Die Objekte, die unsere Geschichten erzählen, werden von uns betrieben. Unser Verhältnis zu ihnen lässt sich auf sehr poetische Weise mit den Worten Walter Benjamins veranschaulichen: „Bekanntlich hat es einen Automaten gegeben, der so konstruiert gewesen sein soll, dass er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzug erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhte. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte.“⁵

Wenden wir diese Geschichte als Metapher auf die Frage nach dem Einsatz von Medientechnik an, so scheint mir diese durch den Schachroboter repräsentiert, der Zwerg aber mag die künstlerische Intention sein, die häufig versteckt wird und nicht gern gesehen werden will.

⁵ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1 (1920-1940), Frankfurt Main 1974, S. 251.



EDITION JULIANE KLEIN

IMPRESSUM

EDITION JULIANE KLEIN KG
CHODOWIECKISTR. 15/I
10405 BERLIN
TEL.: +49 30 44045164
INFO@EDITIONJULIANEKLEIN.DE
WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE

NOTENABBILDUNGEN: © EDITION JULIANE KLEIN
UMSCHLAFOTO VON ANNESLEY BLACK: © HAZEL MEYER
PORTRAITZEICHNUNGEN VON ANNESLEY BLACK: © ANNESLEY BLACK
PORTRAITFOTO VON ANNESLEY BLACK: © ROBIN HOFFMANN

DER ABDRUCK DES PORTRÄTTEXTES VON MARION SAXER SOWIE DER BEIDEN TEXTE
VON ANNESLEY BLACK ERFOLGEN MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER AUTORINNEN

DER TEXT VON JULIAN KÄMPER IST EIN ORIGINALBEITRAG FÜR DIESES HEFT