



**Klingendes Kanada –  
die Musikgeschichte  
des Landes**

*Prof. Sabine Breitsameter*

## Inhaltsverzeichnis

- |          |  |           |   |
|----------|--|-----------|---|
| <b>1</b> | Klingendes Kanada –<br>die Musikgeschichte des Landes      | <b>8</b>  | Das Klanguniversum<br>von R. Murray Schafer                           |
| <b>2</b> | Von europäischen Vorbildern<br>zum genuinen Schaffen       | <b>10</b> | Kontrapunkt und Geräuschfarbigkeit –<br>Glenn Gould und Claude Vivier |
| <b>5</b> | Der Beginn des musikalischen<br>„global village“ in Kanada | <b>12</b> | Kino für das Ohr:<br>Akusmatik in Kanada                              |
| <b>7</b> | Pioniere der elektronischen Musik                          |           |   |

Robert Normandeau,  
Figures de rhétorique  
(Ausschnitt)

The image shows a musical score and waveform for the piece "Introduction (0'00')". The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked as ♩ : 60. The score includes a measure with a treble clef and a bass clef, with a note on the treble clef and a note on the bass clef. The waveform shows two channels, labeled "D.L." and "D.R.", with a time marker "00'00". Below the score, there is a section titled "2: 00 'Introduction (0'00')'" with a treble clef and a bass clef. The text below the score reads: "PAYSAGE, STAGNANT EN ALTERNANCE AVEC LA BANDE. TENIR LA DERNIERE NOTE DUEE PREDOMINANCE DU RE. CHAQUE NOTE TOURNANT AUTOUR DE CE PUNT. MEME INTERESTE QUE LA BANDE."

## Klingendes Kanada – die Musikgeschichte des Landes

Die musikalische Gegenwart Kanadas ist beeindruckend. Dies weniger durch eine Vielfalt der Genres und Stile, sondern durch ihre betont zeitgenössische Ausprägung: Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird das gesamte musikalische Spektrum – von der Kammermusik über Oper und Chorwerke bis hin zu Symphonien – komponiert, produziert und aufgeführt. Seit den 1980er Jahren ragt vor allem die kanadische Elektroakustik als musikalisches Phänomen von weltweiter Leuchtkraft heraus, vielfach vertreten in einschlägigen Konzertprogrammen und in den großen internationalen Wettbewerben mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Vor allem hier hat die kanadische Musik der Gegenwart ihr internationales Profil gewonnen und manifestiert sich als innovativ und in ständiger Entwicklung begriffen.

In ihrer vierhundert Jahre langen musikalischen Entwicklung kristallisieren sich geradezu prototypisch die wichtigsten kulturellen Herausforderungen, mit denen Kanada im Verlauf seit den Anfängen seiner Geschichte in Auseinandersetzung befaßt ist: Die Ambivalenzen gegenüber dem kolonialen Erbe zählen ebenso dazu wie die nur allmählich gewichene Ignoranz gegenüber den musikalischen Kulturen der indigenen Bevölkerung, die Diskrepanzen zwischen frankophoner und anglophoner Kultur stehen dafür, und ebenfalls die Sehnsucht nach Europa und seiner kulturellen Substanz. Vor allem Letzteres war über Jahrhunderte der entscheidende Motor für zeitgenössisches Komponieren und stellte die Folie dar, deren Projektionen man dankbar entgegennahm, adaptierte und sich zuweilen auch kritisch aneignete.

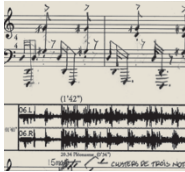


*Diese Skulptur **The Shaman Ascending** des Inuit Künstlers **John Terriak**, wie auch der Inuit **Kehlgesang** inspirierten **Barry Truax** zu einer gleichnamigen **Komposition**, die **2005 in Karlsruhe** ihre **deutsche Erstaufführung** erlebte.*

## Von europäischen Vorbildern hin zum genuinen Schaffen

Es mag willkürlich erscheinen, den Beginn kanadischer Musikkultur im Jahr 1606 anzusiedeln. Dennoch bleibt dieses Datum einschneidend: In diesem Jahr wurde *Le Théâtre de Neptune* in Port Royal uraufgeführt. Das Stück, das **Marc Lescarbot** zugeschrieben wird, einem Rechtsanwalt, Abenteuerer und Schriftsteller, gilt als die erste Aufführung, die in Neufrankreich von einem Europäer geschaffen und aufgeführt wurde. Verfaßt zu Ehren der Gründer von Port Royal, enthielt es zwei musikalische Passagen: einen Trompetenruf und einen Gesang „in vier Teilen“. Interessant ist, dass es als Landschaftsinszenierung aufgeführt wurde, von Europäern und Ureinwohnern, die in Booten und Kanus auf den Wassern vor Port Royal agierten. Ob Lescarbot die Musik selbst komponiert hat, sie komponieren ließ oder sie gar ein Plagiat

Zwei Begriffe spielen bei der Entwicklung der kanadischen Musik eine Schlüsselrolle: Distanz und Raum. Das große Land und seine weit verstreuten Zentren, die unberührte Natur und ihre Ausdehnung, die Sprachbarrieren zwischen der anglophonen und frankophonen Bevölkerung, der Abstand zu den Ureinwohnern, die Haßliebe zwischen Neuer und Alter Welt: All das musste und muß überbrückt, überwunden, und fruchtbar gemacht werden, um schließlich in das heutige Szenario unverwechselbarer musikalischer Ausdrucksformen zu münden. Hieraus entstand ein Raum der Pluralität, Aufgeschlossenheit und Toleranz, die im Andersartigen, Neuen und Pionierhaften ihre Chance sieht.



Robert Normandeau,  
Figures de rhétorique  
(Ausschnitt)

darstellt, wird debattiert. Nichtsdestotrotz markiert dieses historische Ereignis den Auftakt kanadischer Musikkultur und fand seinerzeit nationale wie internationale Beachtung. Klar zuzuordnen ist der geographische Ausgangspunkt musikalischer Schöpferkraft dieser Zeit: Es sind die großen Siedlungen „Neu-Frankreichs“, des heutigen Québec, darunter insbesondere Montréal.

Bis heute stellt sich die Situation der aktuellen Musik in Kanada als etwas dar, das sich augen- und ohrenscheinlich aus den geographisch-kulturellen Zentren heraus entwickelt. Disbalancen blieben dabei nicht aus und haben deutlich ihre Spuren hinterlassen: So nahm die Schöpfung originärer kanadischer Musik an der Ostküste ihren Ausgang, um schließlich erst Jahrhun-

derte später an der Westküste in Erscheinung zu treten. Von Anfang an hatte die ohnehin auch in Europa gewichtigere französische Tradition auf die kanadische Musik einen sehr viel stärkeren Einfluß als die britische. Gleichzeitig schienen die Musikkulturen der indigenen Bevölkerung, die ja nicht in den Zentren, sondern überwiegend in der Abgeschiedenheit lebten, bei europäischstämmigen Komponisten jahrhundertlang nicht auf Interesse zu stoßen. Diese Disbalancen sind zu Mustern geworden. Doch sind diese Verfestigungen inzwischen durchlässiger und lassen seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch Substrukturen aufscheinen, etwa diejenigen der vielfältigen Einwandererkulturen, die (mittels des kulturellen Erbes etwa deutscher, ungarischer, asiatischer oder lateinamerikanischer Migranten) die kanadische Musikszene anreichern.



*R. Murray Schafer  
Isobel Map vom  
Stanley Park in Vanouwer,  
British Columbia*

Eine weitere Zäsur auf dem Weg zu einer genuinen kanadischen Musikkultur ist das Singspiel *Colas et Colinette ou le Bailli dupé*. Musik wie Libretto stammen von **Joseph Quesnel**. Das Werk wurde 1790 in Montréal uraufgeführt. Es gilt als erstes musiktheatrales Werk, das auf kanadischem Boden entstand und wurde vom Publikum beifällig aufgenommen. Die zeitgenössische Musikkritik würdigte es als verdienstvoll für das koloniale Selbstverständnis. Seine Ähnlichkeit mit Mozarts *Bastien und Bastienne* ist frappierend. Doch schien dies weder Publikum noch Kritikern geläufig zu sein. Das Werk erscheint auf der Höhe der Zeit zu sein, deutlich vom Gedankengut Rousseaus inspiriert. Es macht wiederum deutlich: Flucht- und Bezugspunkt war Europa.

In der Tat blieb die kanadische Musik bis weit ins 20. Jahrhundert hinein weitgehend ein Derivat europäischer Musikentwicklungen, insbesondere angelehnt an Frankreich und die deutsche Klassik. Während das 19. Jahrhundert kaum Arbeiten von signifikanter ästhetischer Eigenständigkeit aufweisen kann, was sicherlich auch mit dem noch pionierhaften Zustand des Landes zu tun hatte, so zeigt das beginnende 20. Jahrhundert, daß sich die kanadische Musik-Identität langsam aber stetig herausarbeitet. Dies zeigt sich sowohl in der Kammermusik, der Oper als auch bei der Komposition von Orchesterwerken. Rückblickend scheint es, als habe die Musik, die in Kanada entstand, bis hin zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich am europäischen Repertoire, zunächst konservativ orientiert, es aufgearbeitet, um sich daran abzarbeiten und

## Der Beginn des musikalischen „global village“ in Kanada

zu emanzipieren: So zeichnete sich allmählich die Kontur einer eigenständigen kanadischen Musik ab. Prototypisch dafür sind u.a.

**Ernest MacMillans** *Stringquartet* (1914), *Gisèle* (1924) von Alphonse Lavallée-Smith sowie **Healey Willans** *Symphony No. 1* (1936). Die meisten dieser Stücke wurden von der Nachwelt als „akademisch“ bewertet, Form-, Genre- und Materialverständnis eiferten den europäischen Entwicklungen nach, ohne unmittelbar mit den aktuellen Entwicklungen des Kontinents befaßt gewesen zu

sein. Man mag das heute kritisch sehen, dem Publikum damals war es recht.

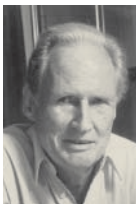


Auf den ersten Blick erscheint es daher paradox, daß der zunehmende kanadische „Akzent“ in der Musik, der in den 50er Jahren Gewicht gewann, sich in enger Orientierung an europäische Entwicklungen vollzieht. Doch wurden aktuelle Entwicklungen, namentlich aus Europa, zeitnah aufgenommen und von den Komponisten verarbeitet und integriert. – Kanada hinkte der Musikgeschichte nun keineswegs mehr hinterher. Nach Ende des 2. Weltkriegs prägte sich diese Entwicklung noch mehr aus. Interkontinentale Reisemöglichkeiten, der postalisch unkomplizierte Austausch von Tonträgern und Partituren, überhaupt der allgemeine Aufschwung im internationalen Kultur- und Studienaustausch brachten die kanadische Musik in Kontakt mit aktuellen Tendenzen in Übersee. Gleichzeitig wurde sie, darauf aufbauend, zu sich selbst geführt.



Sir Ernest MacMillan

Healey Willan



Harry Somers



Norman Symonds



Barbara Pentland

Das manifestiert sich insbesondere im ersten kanadischen Symposium für zeitgenössische Musik, das im Mai 1950 in Vancouver stattfand. Nun stellte sich auch die Westküste als Teil eines gesamtkanadischen Raums der Musikkultur dar, genauer gesagt: das Symposium konstituierte diesen Raum erstmals. Es präsentierte neu komponierte Musik aus allen Regionen Kanadas, von 33 Komponisten aller Richtungen, sowohl der konservativen wie auch der vorwärtsgewandten.

Inspiziert von Varèse und Boulez, von Cage und Feldman, gleichzeitig intensiv mit der Aufarbeitung Weberns befaßt, aber auch beeinflusst durch Studienjahre in Übersee bei Olivier Messiaen und Nadia Boulanger schloß die Komponistenszene Kanadas unmittelbar mit der musikalischen Entwicklung der westlichen Welt auf und gewann eine unorthodoxe Haltung dazu:

So bezog **Barbara Pentland** in ihrer *Symphonie No. 4* das Element Improvisation mit ein, ein Stilmittel, das bisher als charakteristisch galt für Jazz. Dies wirkt auf ihre Zeitgenossen, u.a. **Harry Freedman, John Weinzweig** und **Norman Symonds**, wie eine Initialzündung. Zur selben Zeit kristallisierte sich eine lebhaft Auseinandersetzung mit der traditionellen Form der Oper heraus. Als deren gewichtiger Förderer und Auftraggeber trat die Canadian Broadcasting Corporation auf. So wurden z.B. *The Fool* von **Harry Somers** (1953) oder *Silent Measures* (1956) von Maurice Blackburn sowohl von der CBC ausgestrahlt und gleichzeitig auf der Bühne dargeboten. Auf diese Weise entstand in Kanada ein interessiertes Auditorium für Musiktheater.

## Pioniere der elektronischen Musik

In diesem Klima der Innovationsfreude gedieh insbesondere auch ein neues Genre, nämlich das der elektroakustischen Komposition.

Zweifelsohne muß **Hugh Le Caine** als Pionier in diesem Bereich gelten. Schon in den 1940er Jahren entwickelt er in Ottawa einen Vorläufer des heutigen Synthesizers, es folgten eine Reihe anderer elektronischer Instrumente, u.a. ein Mehrspur-Aufnahmegerät. Le Caine war im Rahmen des National Research Council in Ottawa Leiter des elektronischen Musiklabors ELMUS und maßgeblicher Mitinitiator der ersten Studios in Toronto und Montréal. Während Le Caine für die Erfindung neuer Instrumente steht, ging es dem Komponisten **Maurice Blackburn** um das Erarbeiten neuer Materialbegriffe, die sich aus der elektronischen Musik ergaben. Besondere Aufmerksamkeit erregten seine kompositorischen Unternehmungen vor allem deshalb, weil sie im Kino präsentiert wurden.

In Zusammenarbeit mit dem Filmmacher **Norman McLaren** entstanden dabei Collagen und Kompositionen, die an die Musique Concrète erinnern. Mit der Eröffnung des ersten elektroakustischen Studios 1959 an der Universität Toronto nahm eine Entwicklung den Anfang, welche wesentlich dazu beigetragen hat, dass die kanadische Musik mit Beginn der achtziger Jahre zu ihrer ausgeprägten elektroakustischen Identität fand. Meilensteine waren die Studio-Eröffnungen 1965 an der McGill-Universität Montréal und 1967 an der Simon Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver.

Bis heute steht die Arbeit in den Studios der McGill-Universität für eine Ästhetik, die bewusst an die Entwicklung elektroakustischer Hochtechnologien geknüpft ist, verbunden mit Namen wie **Norma Beecroft**, Bill Buxton, **David Jaeger**, **Istvan Anhalt**, Bruce Pennycook, Zack Settel u.a.



*Maurice Blackburn*



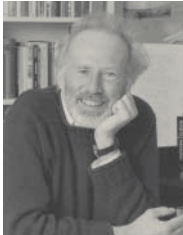
*Norma Beecroft*



*Istvan Anhalt*

## Das Klanguniversum von R. Murray Schafer

Das Sonic Research Studio an der Simon-Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver, das unter der Leitung von **R. Murray Schafer** gegründet wurde, muß indes auf einer anderen Folie betrachtet werden. Das Ziel der Schaferschen Hörpädagogik (dem „Earcleaning“), insbesondere für Jugendliche und junge Erwachsene, war, eine „Lust am Hören“ zu entdecken, die gänzlich anders als die konventionelle Hörerziehung auf die kreative und gleichzeitig kritische Wahrnehmung der akustischen Umwelt setzt und daraus eine Befähigung und Bereitschaft zum Hören von traditioneller wie neuer Musik zieht.



*R. Murray Schafer*



*R. Murray Schafer  
unterrichtet eine Klasse  
in den 60ern*

Kaum ein kanadischer Komponist hat in die deutschsprachige Kunst und Kultur einen größeren Eingang gefunden als Murray Schafer. Sein Begriff „Soundscape“ – im Deutschen meist mit Klanglandschaft übersetzt – beschreibt Klang als etwas, was den Menschen rundum einhüllt und steht insofern für den Begriff „Umwelt“ par excellence. Schafer gründete an der Simon-Fraser-Universität in den späten sechziger Jahren das **World Soundscape-Project**: In ihm sollten die weltweiten akustischen Erscheinungen und Entwicklungen von Orten, Räumen und Landschaften in aller Welt dokumentiert werden. Ein schier endloses Unternehmen, das Anfang der 1980er Jahre ins Stocken geriet und seitdem brach liegt.

Die gleichwohl große Zahl hervorragender Tonaufnahmen, die in den Anfangsjahren des Projekts durch Murray Schafers Team (darunter Peter Huse, **Hildegard Westerkamp**, **Barry Truax**) aufgenommen worden waren, stehen im Archiv des Sonic Research Studios zur Verfügung und werden zuweilen von Komponisten aus aller Welt als Grundlage neuer Kompositionen genutzt.

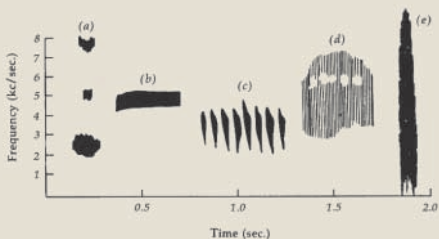
Schafer selbst ist dennoch nicht dem elektroakustischen Komponieren zuzuordnen. Zwar hat er mit *A Winter Diary*, unterstützt von seinem Komponistenkollegen Claude Schryer, eine einstündige, rein auf Originaltönen der kanadischen Wildnis aufbauende Produktion geschaffen, die auf den Donaueschinger Musiktagen 1997 mit dem Karl-Szuka-Preis des SWR ausgezeichnet wurde. Sein Gesamtwerk ist jedoch vom Einsatz konventionel-

ler Instrumentarien geprägt. Sein Werkzyklus *Patria*, den Murray Schafer 1966 begann und der bis heute ein Dutzend Kompositionen umfasst, beeindruckt durch sein spezielles Musiktheater-Konzept, das er mit dem Begriff „theatre of confluence“ beschreibt. Die flexible Integration verschiedenster Kunstformen, auch und gerade der visuellen, und die aktive, performative, oft rituelle Einbeziehung des Publikums sind dessen wichtigsten Merkmale. Sie zeigen auch Schafers Beschäftigung mit Lebens- und Ausdrucksweisen antiker Gesellschaften oder nordamerikanischer „Naturvölker“.

Nicht nur seine zahlreichen und vielfältigen Chorkompositionen verdeutlichen Schafers schöpferische Vorliebe für die menschliche Singstimme. Auch *Music for a Wilderness Lake*, uraufgeführt 1982 rund um den Wildcat-Lake in Ontario. Eine

Ausschnitt aus  
*Androgyne, Mon Amour*  
von Barry Truax





Das Klangspektrum zeigt deutlich die sehr unterschiedlichen tonalen Qualitäten von Vogelstimmen.

a) Nachtigall: Sehr rein mit Harmonien;

b) Weißkehllammer: Klares Pfeifen;

c) Sumpfrohsänger: Triller;

d) Fahlammer: Klangloses Brummen;

e) Wellensittich: Kreischen im Flug.

(Text von

R. Murray Schafer)

Aufführung 1998 in Wiesbaden-Biebrich sowie Radioausstrahlungen einer in Kana-

da eingespielten Fassung machten das Stück auch einem deutschen Publikum bekannt. Es beginnt mit Sonnenaufgang und bezieht das Geschehen in der natürlichen Landschaft (Vogelgesang, Flugzeuggeräusche, Echos, Donner, Regen, Laufzeit des Schalls zwischen entfernt agierenden Instrumentalisten,) komplett ein. – Andere Kompositionen seines umfangreichen Oeuvres, wie z.B. *Manitoba* setzen mit konventionellen Orchesterklangfarben die Thematik „Soundscape“ um. Jenseits programm-musikalischer Strategien arbeitete er mit symphonischen Mitteln das Wesen einer Landschaft heraus, die in ihrem Namen das Göttliche („Manitou“) anklungen läßt.

## Kontrapunkt und Geräuschfarbigkeit – Glenn Gould und Claude Vivier

Schafer wirkte während der 1970er und der frühen 1980er Jahre vor allem an der Westküste, namentlich in Vancouver. Seine These, das Hören werde durch Medien und Technologien zugerichtet und manipuliert, wird von seinem Zeitgenossen **Glenn Gould** ähnlich argumentativ vollzogen, allerdings ins Positive gewendet: Glenn Gould, als exzentrischer wie brillanter Pianist weltweit bekannt, begann sich in den 1960er und 70ern verstärkt mit den elektronischen Medien zu befassen und eigene Produktionen herzustellen. Seine Wirkungsstätte war das englischsprachige Toronto an der Ostküste: Schöpferischer Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit den Medien und ihrer Produktionsästhetik ist seine *Solitude Trilogy*, die zwischen 1967 und 1979 für die CBC entstand und mit musikalischen Strategien Alltags- und Umweltklänge zu radiophonen

Kompositionen formte. Nach den Prinzipien des Kontrapunkts und der Fuge entstanden z.B. in seiner dokumentarischen Radiokomposition *The Quiet in the Land* (1977) aus den Stimmen der abgeschieden auf dem Land lebenden religiösen Sekte der Mennoniten ein Stimmenkonzert, in dem es nicht primär um die nachrichtliche Vermittlung der Inhalte geht, sondern um die klangästhetischen Wirkungsmöglichkeiten von Originaltönen im Spannungsfeld ihrer semantischen wie klangfarbigen Potentiale. – Gould glaubte, im Gegensatz zu Murray



Schafer, nicht an den ästhetischen Wahrheitsgehalt der unmedialisierten Umweltklänge, sondern reizte das

Spektrum elektroakustischer Gestaltungsmöglichkeiten bewusst und radikal aus.

Als dritte wirkungsmächtige Komponisten-Persönlichkeit Ende des 20. Jahrhunderts, muß hier **Claude Vivier** genannt werden, der ebenfalls in den 70er Jahren wirkte, und zwar in Montréal und immer wieder auch in Frankreich. Sein vorzeitiger Tod im Jahre 1983 in Paris beendete einen kompositorischen Ansatz, in dem sich die Vorwegnahme des Elektroakustischen und seiner Möglichkeiten abzeichnet: Vivier komponierte mit „konventionellen“ Materialien bevorzugt für Orchester und Stimme. Die Phantasiesprache in seinem Werk *Bouchara* (1981) etwa nähert sich der Sound Poetry und läßt radiophone Ansätze anklingen. Doch treten seine Kompositionsmethoden und Materialstrategien



*Claude Vivier*



*Glenn Gould*

*Letztes Blatt der  
Komposition Pour violon  
et clarinette (1975)  
von Claude Vivier*



hinter sein großes Thema zurück, dem er spätestens seit Mitte der 1970er Jahre sein nahezu gesamtes Komponieren unterwirft: Der ekstatischen Grenzsuche und – überschreitung, der Suche nach Transzendenz und dem rauschhaft Göttlichen, so wie etwa in *Orion* für

Orchester (1979). Die von ihm oft systematisch praktizierte Umdeutung von Melodie in Geräuschfarbigkeit steht ebenfalls für eine Herangehensweise, die sich auf das elektroakustische Komponieren übertragen läßt.

## **Kino für das Ohr: Akusmatik in Kanada**

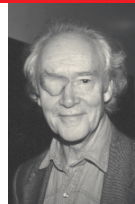
Auf dem kompositorischen Reichtum der 1970er Jahre setzt im darauffolgenden Jahrzehnt eine Entwicklung auf, die sich auf einmalige Weise entwickelt: Die kanadische Elektroakustik. Bemerkenswert ist, daß sich in Kanada zwischen Musik und Technologie eine ausgesprochen künstlerische und inspirierte Beziehung entfaltet, die sich nicht – wie allzuoft andernorts - in technisch betonter Anwendung erschöpft. Spätestens seit Mitte der achtziger Jahre gilt die kanadische Elektroakustik weltweit als herausragend: International vielfach preisgekrönt, zeigt sich die Szene als mannigfaltig, lebendig und in Entwicklung begriffen wie kaum eine andere.

Insbesondere das frankophone Montréal im Osten Kanadas wurde das wichtigste Zentrum der elektroakustischen Musik wie der elektronischen Künste überhaupt. Hierhin

zog es 1974 den Franzosen **Francis Dhomont** (\*1924). Er gilt als der Begründer der kanadischen Akusmatischen Musik. Während der 1940er und 1950er Jahre hatte er zeitlich parallel zu Pierre Schaeffer, ohne allerdings von dessen Arbeit zu wissen, seine ‚eigene‘ „Musique Concrète“ entwickelt. Als Professor für Komposition an der Universität von Montréal entwickelt er eine Schule, deren internationaler Erfolg beispiellos ist. Er und seine Schüler **Robert Normandeau**, **Gilles Gobeil**, **Ned Bouhalassa** stehen für Kompositionsstiliketten von formaler Klarheit und packender Dramaturgie, die von großer poetischer Klangsensibilität geprägt sind.

Der Begriff „Akusmatik“ geht auf den griechischen Philosophen Pythagoras zurück. Der lehrte verborgen hinter einem Vorhang, um seine Schüler nicht durch visuelle Ein-

drücke von der Substanz seines Worts abzulenken. – Ähnlich versteht sich die akusmatische Musik, da sie, mittels Computer produziert, von einem Tonträger (Band, CD, Festplatte usw.) vorgeführt wird. Obwohl zahlreiche Vertreter der Akusmatischen Musik immer wieder auch audiovisuell gearbeitet haben, verzichtet diese bewusst auf visuelle Zusätze, Robert Normandeau beschrieb sie einmal als „Kino für das Ohr“. Dementsprechend arbeitet sie sowohl mit Materialien, die semantisch kenntlich erscheinen, als auch mit Elementen und Methoden, die abstrakt wirken und auf künstlich erzeugten oder modifizierten Klängen beruhen. Dhomonts *La Forêt Profonde* (1994-96) changiert auf raffinierte Weise zwischen Stimmung, Erzählung und poetisch-abstrakter Brechung. *Ombres, Espaces, Silences* (2005) von Gilles Gobeil baut auf eine raffinierte dramaturgi-



Francis Dhomont



Robert Normandeau

Photo: Alain Taquet



*Gilles Gobeil*



*Ned Bouhalassa*



*Louis Dufort*

sche Struktur, welche aus den Zwischenräumen kontrastierender Klangelemente seine poetische Kraft bezieht. Elemente der in Montréal allgegenwärtigen Clubkultur, lassen die Produktionen der jüngeren Akusmatiker-Generation anklingen, so z.B. *Hi Res* von **Louis Dufort** (2005).

Im Kulturbetrieb und in der Publizistik werden die kanadischen Akusmatik sowie die „Soundscape-Composition“ nicht selten als Antipoden behandelt. Letztere gründet im Soundscape-Gedanken R. Murray Schafers. „Soundscape“-Kompositionen sind entstanden Anfang der 1970er Jahre an der Westküste, im Umfeld der Simon-Fraser-Universität. Sie beziehen ihr Material aus der städtischen, natürlichen oder medialen Umwelt. Dabei geht es nicht – wie oft missverstanden wird – um eine ideologische Bewertung

des Materials, sondern um die individuell wie gesellschaftliche und kulturell geprägte Beziehung, die der Hörende - der Komponist ebenso wie der Rezipient - zum kompositorischen Material herstellt, das – per Tonaufnahme - der Umwelt entnommen wurde. Diese Beziehung wird von der Soundscape-Composition nicht vorausgesetzt, sondern in den jeweiligen Produktionen entwickelt, vor allem durch gestalterische Abstraktionsprozesse.

Erst in der „Durchführung“ des Materials, erst an dem Punkt, wo es – von den Komponisten verwandelt und abstrahiert - in Formprinzipien umschlägt, kann sich diese künstlerische Absicht umsetzen. Die in Vancouver lebende deutsch-kanadische Komponistin Hildegard Westerkamp erzielt dies vor allem durch das Mittel der Dekontextualisierung, das einzelne Geräusche

und Klänge aus ihrer alltäglichen, situativen Gebundenheit herauslöst, elektronische Verarbeitung musikalisch-thematische Metamorphosen durchlaufen läßt und schließlich zu einem neuen Bedeutungszusammenhang fügt. Ihre Komposition *Beneath the Forest Floor* (1992) und ihr Werkzyklus *Into India* (2002) arbeiten auf diese Weise ein äußerst dynamisches Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Imagination heraus.

Soundscape-Komponist **Barry Truax**, heute Nachfolger von Murray Schafer an der Simon-Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver, baut seine Kompositionen insbesondere auf die Granularsynthese. Mit dieser Technologie zerlegt er sein Ausgangsmaterial in kleinste Soundelemente und manipuliert deren Tonhöhe, Timbre, Lautstärke, Dauer, Dichte etc. Diese klangliche Dekon-

struktion atomisiert das Material, schafft Distanz zu seiner anfänglichen „Organik“ und läßt seine technoide Substruktur zutage treten. *Riverrun* (1986) und *Prospero's Voyage* (2004) zeigen die Bandbreite dieses Vorgehens auf, die sich durch technologischen Fortschritt sowie kompositorische Weiterentwicklung auftut.

Der zwei Jahrzehnte jüngere **Darren Copeland** aus Toronto steht für eine Position, die ihren künstlerischen Ansatz zu einem wichtigen Teil aus medialen Produktionsweisen, genauer: aus der radiophonen Ästhetik, ableitet: *Ich will kein Inmich mehr sein* (2005) basiert auf den Texten eines autistischen Berliner Jugendlichen. In dieser Komposition wie auch in zahlreichen anderen Werken Copelands werden Interviews und Wortaufnahmen zum kompositorischen Material und



Barry Truax



Darren Copeland



*Hildegard Westerkamp*



*Nicolas Bernier*

bestimmen in ihrem semantischen und narrativen Gehalt den formalen Ablauf seiner Kompositionen.

Während etwa Westerkamp und Truax mit ihren Kompositionsweisen der Akusmatik durchaus nahe stehen, weist Copelands Position, ebenso wie diejenige von Louis Dufort und **Nicolas Bernier**, den Weg in das Grenzgebiet zwischen elektroakustischer Komposition und Medienkunst. Hier sind die Übergänge fließend zu Radiokunst und Multimedia, zu Klanginstallation zu Video und VJing. Es scheint, als seien die Distanzen und Abstände zwischen Orten, Traditionen und Kulturen, deren Diskrepanzen einst Motor für die Entwicklung einer eigenständigen kanadischen Musik waren, geringer geworden und die Übergänge ausgeprägter als noch vor einem halben Jahrhundert. Von den Küsten her hat die elektroakustische

Musik nun auch die Mitte des Landes erreicht und wichtige schöpferische Zentren in Winnipeg, Calgary, Regina u.a. entstehen lassen.

Welche Spannungen und Reibungen werden in den kommenden Jahrzehnten die kreativen Kräfte und Richtungen bestimmen? Was bleibt und was der Musik Kanadas mehr denn je Anstöße und Inspiration geben wird, ist das vielschichtige, sich wandelnde Verhältnis von Natur und Technik, das die kanadische Gesellschaft und Kultur mehr denn je prägt: Nicht nur in seiner vermeintlichen Gegensätzlichkeit, sondern in seinen Möglichkeiten der Verschmelzung, Identität, Medialisierung und Anverwandlung.

*Prof. Sabine Breitsameter*

Wir bedanken uns beim Canadian Music Centre/Centre de musique canadienne für die Bereitstellung der Fotos.

Die Fotos von Glenn Gould auf Seite 11 veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung der Sony BMG Musik Entertainment (Germany) GmbH.

## Impressum

*Herausgeber* **Botschaft von Kanada**

Leipziger Platz 17  
10117 Berlin  
www.kanada.de

Erica Claus, Botschaftsrätin,  
Leiterin der Abteilung Kultur,  
Öffentlichkeitsarbeit und akademische Beziehungen

Dr. Helen Rodney,  
Stellvertretende Leiterin der Abteilung

*Redaktion* Astrid H. Holzamer,  
Kulturreferentin, Musik & Literatur  
astrid.holzamer@international.gc.ca

*Text* Prof. Sabine Breitsameter, Universität der Künste Berlin  
(Sound Studies – Experimentelle Klanggestaltung),  
Hochschule Darmstadt (FB Media: Sound and Sound-  
production)

*Gestaltung* MedienDesignBÜRO, Christian Vahldiek, Berlin  
www.mediendesignbuero.de

Mai 2007

