

# Livesampling in der improvisierten Vokalmusik

Entwicklungen, Perspektiven und Auswirkungen auf den künstlerischen Prozess

Diplomarbeit

eingereicht und verteidigt  
an der Hochschule für Musik  
„Carl Maria von Weber“ Dresden

von Jan Friedrich Kurth

Hauptfach: Dipl.-MP Jazz/Rock/Pop Gesang

Gutachter: Prof. Céline Rudolph/Prof. Dr. Wolfgang Lessing

Abgabetermin: 31.3.2009

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
1 Gegenstand	4
1.1 Livesampling	4
1.2 Improvisierte Vokalmusik	13
2.1 Interlude	19
2.2 Die Kunst des Interfaces – Michel Waisvisz	21
3.1 Warum Livesampling?	24
3.2 Warum kein Livesampling?	27
4 Anwendungsbeispiele	31
4.1 Jay Clayton: Love is a Place,	31
4.2 David Moss: Strange Story # 7/ Strange Story # 8	35
4.3 Michael Schiefel: Soundscape	38
4.4 Michel Waisvisz and Children	43
4.5 Theo Bleckmann: Life is just a Bowl of Cherries	47
4.6 Ridina Ahmedova: Déšť	49
Fazit und Ausblick	52
Literatur- und Materialverzeichnis	55
Interviews	58
Jay Clayton	58
Eldbjørg Raknes	59
Ridina Ahmedova	60
David Moss	62
Theo Bleckmann	64
Michael Schiefel	67
Tracklist	69
Transkriptionen	ab Seite 71

## **Vorwort**

*Definition:* Das Wort Livesampling bezeichnet einen Vorgang, bei dem ein Musiker auf der Bühne einen vokalen oder instrumentalen Klang als Sample in einen digitalen Speicher einspeichert. Dieses live erstellte Sample ist jederzeit abrufbar und wird als abspielbarer Klang musikalisch verwendet.

Die Verwendung des Samples kann auf verschiedene Art und Weise erfolgen. Am geläufigsten sind einfaches, auch teilweises Abspielen, Veränderungen in der Abspielgeschwindigkeit, Rückwärtsabspielen, das kontinuierliche Abspielen als Tonschleife („Loop“) oder eine Kombination aus diesen Vorgehensweisen.

Ich weise darauf hin, dass das Einschleifen eines Effektes in einen Audioweg teilweise auch als Effektloop bezeichnet wird. Als Loop im Sinne dieser Arbeit ist jedoch nur die Erstellung und das kontinuierliche Abspielen eines musikalischen Samples als Tonschleife gemeint.

Da das kontinuierliche Abspielen oder Loopen (engl.: to loop = schleifen, eine Schleife bilden, (etw.) umschlingen)<sup>1</sup> die häufigste Verwendung des Livesampling ist, wird auch häufig von Liveloooping gesprochen. Dieser Definitionsstreit ist bis heute nicht beigelegt und beide Begriffe finden Verwendung. Ein Argument für den Begriff Livesampling ist die allgemeinere Fassung für jedwede Art von Sampling, das für den Zuhörer direkt erlebbar und nachvollziehbar wird und nicht zwangsläufig das permanente Loopen von Samples impliziert.

Ein Argument gegen diese Verwendung ist, dass der Begriff Sampling in der Musik häufig auf Tonstudioarbeit und die Verwendung von vorgefertigten Samples in der Konzertsituation angewendet wird. Für den Begriff Livesampling spricht wiederum die Vorsilbe >live<, die die Verwendung und die Unmittelbarkeit in einer Bühnensituation anzeigt, wie beispielsweise im Gegensatz Livemusiker – Studiomusiker, oder Livemusik – Playback.

Anhand dieses einfachen Definitionsstreits, den ich im Verlaufe meiner Arbeit mehrfach geführt habe, werden verschiedene Dinge deutlich. Zunächst befasst sich diese Arbeit mit einer sehr jungen Kunstform. Livesampling begann etwa zu Beginn der 1980er Jahre und entwickelte sich aus der speziellen Verwendung von Delaygeräten zur Herstellung von permanenten Delayschleifen.

Darüber hinaus wird Livesampling in unterschiedlichen Musikrichtungen zu verschiedenen Zwecken eingesetzt. Die verschiedenen Anwendungsbereiche zeigen vor allem, dass ihnen ein Denken in E- und U-Kategorien bei Weitem nicht gerecht wird.

---

<sup>1</sup> nach leo.de, dem Übersetzungsportal der LMU und der TU München

Diese Arbeit befasst sich spezifisch mit der Verwendung des Livesampling von Sängern und Stimmkünstlern, die in ihrer Arbeit mit dem Livesampling improvisieren oder zu live gesampelten und wiedergegebenen Klängen improvisieren. Die Übergänge hierbei sind selbstverständlich fließend und äußerst biegsam.

Über die pure Beschreibung der Anwendung und die üblichen Definitionen und Abgrenzungen hinaus versucht diese Arbeit, einen groben Überblick über die für ihren Gegenstand notwendige technische und künstlerische Entwicklung zu geben, die verschiedenen Arten der Anwendung in ihrem Bereich zu kategorisieren und einen Ausblick auf die mögliche Zukunft des Livesampling in der improvisierten Vokalmusik zu geben. Zudem befasst sie sich mit ihrer unmittelbaren Wirkung auf die Konzertsituation, sowohl für den Ausführenden als auch für dessen Zuhörer und -schauer. Schließlich ist die Verwendung von ungewöhnlichen technischen Geräten auf der Bühne auch ein Hingucker, und die klanglichen Auswirkungen lösen beim Publikum oftmals den Drang zu nahezu detektivischer Überwachung aller Bewegungen des Ausführenden aus.

Mein besonderer Dank gilt *in no particular order* Jay Clayton, Ridina Ahmedova, Eldbjørg Raknes, Céline Rudolph, Leonora Lorena, Inka Pohl, David Moss, Theo Bleckmann, Michael Schiefel, Michael Flade, Matthias Grob, Wolfgang Lessing, Demian Kappenstein, Benjamin Schindler dem freundlichen Team der SLUB Dresden, sowie meiner Familie (verwandte ersten Grades). Diese Arbeit entstand *auch* im Gedenken an Michel Waisvisz. Letzte Anmerkung: Wenn in dieser Arbeit vom Künstler oder von Künstlern im Allgemeinen die Rede ist, sind auch immer die Künstlerin und die Künstlerinnen gemeint. Gleiches gilt für den oder die Sänger im Allgemeinen. Im Spezifischen wurde hoffentlich stets der korrekte Genus angewendet.

Jan F. Kurth, Freiburg im Breisgau im März 2009

# 1 Gegenstand

## 1.1 Livesampling

Als Sampling bezeichnet man einen Vorgang, bei dem durch das Abspielen eines Klanges aus einem Zwischenspeicher der Klang selbst zum Instrument wird. Dieser Vorgang ist reproduzierbar und damit, beispielsweise in einem musikalischen Verlauf, nach Belieben einsetzbar.

Der gesamte Prozess des Sampling bezieht sich aber auch auf das Erstellen des Klangbeispiels und dessen Nutzbarmachung für das Wiederabspielen. Dies geschieht meistens durch die Auswahl eines Schnipsels einer vorher erstellten Aufnahme. Ein Sample kann zwischen einigen Millisekunden und mehreren Sekunden oder Minuten lang sein. Dies hängt von der künstlerischen Entscheidung, aber vor allem von den technischen Möglichkeiten des verwendeten Gerätes, des so genannten Samplers, ab.

Der Begriff kommt aus dem Englischen, wo das Verb *to sample sth*, sowohl „etwas prüfen“, „etwas probieren“ aber auch „etwas abtasten“ bedeutet<sup>2</sup>. Gerade die letztgenannte Übersetzung bezieht sich bereits auf Datenträger (Schallplatte, Tonband, Speichermedium), durch deren Abtasten eine Klanginformation in einen Klang umgewandelt wird und den Klang reproduzierbar macht.

*„Since the late 1970s the term “sampling“ has been applied in music to the method by which special musical instruments or apparatus digitally “record“ external sounds for subsequent resynthesis. But the term was originally used to describe how [...] the waveform of any sound can be analyzed and/or synthesized simply by measuring its amplitude or loudness level at each of a sequence of vertical ‘slices‘ taken many thousand times per second“<sup>3</sup>*

Technisch gesprochen bezeichnet Sampling ein Abtasten eines Signals sowie dessen Umwandlung von einem zeitkontinuierlichen Signal in ein zeitdiskretes Signal. Im Falle einer digitalen Aufnahme entspräche dies dem akustischen Klang (zeitkontinuierliches Signal) und den Daten auf dem Datenträger (diskretes Signal), welche sich mittels Umwandlung wieder in ein hörbares Signal umkehren lassen.

Eine wichtige Größe hierbei ist die Samplingrate, auch Abtastrate. Sie bezeichnet die Anzahl der Abtastungen eines Signals pro Sekunde und wird in Hertz gemessen. Für Audio-CDs liegt der Standard bei 44,1 KHz, also 44.100 Abtastungen in der Sekunde. Damit lassen sich Klänge im Bereich bis 20 KHz abbilden, also im gesamten hörbaren Bereich. Um eine noch höhere Brillanz in der Aufnahmequalität zu erzielen, wird die Abtastrate auf bis

---

<sup>2</sup> nach: [www.leo.de](http://www.leo.de), dem Online-Wörterbuch der Münchner Universitäten TU und LMU

<sup>3</sup> Hugh Davies, „A History of Sampling“, erschienen in Feedback Papers, Köln 1994, S.2

zu 192 KHz erhöht. Dadurch spielt sich bereits vieles im nicht mehr hörbaren, aber für den Menschen physisch wahrnehmbaren Bereich ab.

In der Musik geht mit dem eingangs geschilderten Sampling heutzutage häufig bereits eine Verfremdung des gesampelten Klangs einher. Dies kann durch Filterung, Verzerrung, Veränderung der Abspielgeschwindigkeit, -richtung oder der Tonhöhe geschehen. Durch Sampling wurden viele stilistische und ästhetische Neuerungen in der Musik erst möglich, es ist ein wichtiger Schritt in der musikalischen Entwicklung. Erstmals wird es im Bereich experimenteller Neuer Musik, der Musique Concrete und ihren Vorläufern in den 1930er Jahren gesetzt. Mögliche Anwendungsbereiche sind:

- Kombination von aufgenommenen und live gespielten Klängen
- Montage verschiedener aufgenommener Klänge durch verschiedene Abspielgeräte
- Modulation aufgenommener Klänge durch Manipulation der Abspielgeschwindigkeit von Schellackplatten oder Tonbändern

In den 1950ern gehören Tonbandstücke bereits zum festen Repertoire der Neuen Musik. 1964 gelangt mit dem Melotron erstmals ein Instrument auf den Markt, welches sich ausschließlich aufgenommener „fremder“ Klänge bedient. Diese werden auf kurzen Tonbändern aufgenommen. Durch das betätigen der Klaviatur wird der Abspielvorgang in Gang gesetzt. Das Melotron verwendet unter Anderem aufgenommenen Orchesterklänge, Rhythmusinstrumente und Streicher.<sup>4</sup>

Mit der aufkommenden Digitaltechnik findet Sampling schnell Eingang in die Popmusik. Der erste Synthesizer, der digitale Samplingtechniken verwendet, ist der Fairlight CMI (1979). Zu seinen ersten Käufern zählen Peter Gabriel und Stevie Wonder. Der Fairlight CMI verwendete Samples eines echten Pianos, um dessen Klang zu simulieren und stellte eine technische Revolution dar. Er verfügte über keinerlei Effekte oder Modulationsmöglichkeiten. Dafür war er in der Lage, unbegrenzt mehrstimmig und ohne merkliche Zeitverzögerung zwischen Tastenanschlag und Klangausgabe zu spielen.<sup>5</sup>

Populäre Musikrichtungen, in denen Sampling eine gewichtige Rolle spielt, sind Hip-Hop (seit den 1970er Jahren) und die Spielformen synthetischer Popmusik, die allgemein unter dem Sammelbegriff „Techno“ nur sehr unspezifisch zusammengefasst werden. Eine der Hauptcharakteristika des Hip-Hop ist das Sampling von jeglicher Musik und Sprache, seien es nun berühmte Filmzitate oder das Kopfmotiv von Beethovens fünfter Sinfonie. Auch wurden bereits in der Anfangsphase des Hip-Hop häufig Schlagzeugbeats und -breaks

---

<sup>4</sup> vgl Davies, S. 6

<sup>5</sup> vgl Davies, S. 11

von bereits vorhandenen Aufnahmen auseinandergenommen, neu zusammengesetzt und vervielfältigt, in Schleife abgespielt („geloopt“) und als Basis für neue Stücke genutzt. Techno begann mit repetitiven, synthetisch erzeugten Klängen, zu denen im Zuge der technischen Entwicklung sehr schnell auch digitale Samples hinzukamen.

Über Hip-Hop und Techno hinaus findet Sampling inzwischen in nahezu allen Popstilistiken Anwendung, sei es durch das direkte Zitieren von bekanntem aufgenommenen Klangmaterial oder durch das Nutzen von Klängen, insbesondere von Perkussionsinstrumenten, zur Nachbildung von Beats, die so in der Realität nie eingespielt wurden.

Livesampling wiederum bezeichnet das Sampling von Klängen während einer Aufführung. Sowohl Aufnahmeprozess als auch Verarbeitungs- und Abspielprozess finden während der Aufführung statt und sind für die Zuschauer mehr oder weniger sichtbar und nachvollziehbar. Auch beim Livesampling waren technische Neuerungen ausschlaggebend für den kreativen Prozess.

Livesampling wäre nicht möglich gewesen ohne die Entwicklung von Delay-Effektgeräten. Ein Delay (engl.: Verzögerung)<sup>6</sup> ist ein Gerät mit dessen Hilfe die Wiedergabe eines Audiosignals verzögert werden kann. Da das Originalsignal trotzdem hörbar ist, kommt es zu einer zeitversetzten Verdopplung bzw. Wiederholung. Bei Delaygeräten lassen sich meistens folgende drei Parameter festlegen:

- die Delayzeit, sie entspricht der Zeit zwischen Originalsignal und Wiederholung und damit auch der Länge des wiederholten Signals
- die Anzahl der Wiederholungen
- die Lautstärke der Wiederholung im Verhältnis zum Originalsignal

Einmal in Gang gesetzt, wiederholt das Delay kontinuierlich alles, was im Folgenden weiter eingespielt wird. Aufnahme und Abspielen fallen zusammen.

Die Anzahl der Wiederholungen kann von einfacher Wiederholung bis zu unendlich vielen Wiederholungen reichen. Eines der ersten Delaygeräte, die kommerziell verkauft wurden, war das *Roland RE-201 Space Echo*.



<sup>6</sup> leo.de

Es wurde 1973 erstmals präsentiert und war bis weit in die 1980er Jahre hinein ein Standardgerät in der Musikindustrie. Viele berühmte Aufnahmen, wie beispielsweise die Alben der britischen Band *Pink Floyd*, kamen unter Verwendung des *Space Echo* zustande. Bereits mit diesem Gerät waren diverse akustische Experimente möglich, wie das schnelle oder langsame Abspielen des aufgenommenen Delay-Klages oder endlose Feedback-Schleifen. Das sind Rückkopplungen, bei denen der Delayklang sich selbst immer wieder überspielt und so multipliziert, bis er nur noch aus Geräuschen und Übersteuerungen besteht.<sup>7</sup>

Zunächst wurden Loops mit (Tonband)-Delaygeräten hergestellt. Dies war bei Weitem kein so präzises Arbeiten wie mit heutigen digitalen Geräten hinsichtlich des Aufnahmestarts oder der Länge der Aufnahme. Auch wurde das aufgenommene Signal immer wieder neu überschrieben.

Bereits in den frühen 1960er Jahren wurde am *San Francisco Tape Music Center* ein System entwickelt, welches sich dieses Problems annahm. Erstmals wurde es vom Komponisten Terry Riley für seine minimalistischen Kompositionen verwendet. Es kombinierte zwei analoge Tonband-Delaygeräte so, das ein erstes Signal von Gerät A auf Gerät B überspielt wurde. Von hieraus wurde es wieder auf Gerät A überspielt. Dies erlaubte ein präzises Loopen und Überspielen des geloopten Materials, ohne klangliche Nachteile durch eventuelle Feedbackschleifen oder sonstige Störgeräusche, die beim erneuten Überspielen eines Tonbands entstehen.



*Ein Nachbau des Systems mit zwei Walkmen von einem unbekanntem Künstler*

---

<sup>7</sup> Georg Norberg, „Roland Space Echo RE-201“ auf [www.guitargeorge.de](http://www.guitargeorge.de)

Der britische Rockgitarrist Robert Fripp (*King Crimson* u.a.) verwendete dieses System ab 1972, welches später als *Frippertronics* bekannt wurde. Er verwendete die Technik zunächst vorrangig im Studio, ab 1975 dann auch live. Später gab er mit den *Frippertronics*, in bescheidenem Rahmen, auch Solokonzerte.<sup>8</sup> Robert Fripp kann somit als erster „Live-looper“ in der Geschichte der avantgardistischen Rockmusik betrachtet werden.



*Fripp und seine Frippertronics, man beachte die Größe der Tonbandspulen, © unbekannt*



Zu Beginn der 1980er Jahre wurde es durch entscheidende Weiterentwicklungen und der Produktionskostensenkung im Bereich der digitalen Signalverarbeitung technisch möglich, Audioeffektgeräte digital herzustellen. Diese waren zunächst noch in großen Gehäusen im 19-Zoll-Format untergebracht. 1984 brachte die Firma *Boss* mit dem *DD-2* das erste Digitale Delay im noch heute gängigen Pedalformat auf den Markt. Spätestens nun gehörte ein digitales Delay zur Grundausrüstung jedes E-Gitarristen.

*Das Boss DD-2–Delaygerät. Bis heute werden Effektgeräte im Pedalformat hergestellt und benutzt.*

In derselben Zeit entwarf die Firma *tc.electronics* das *TC 2290 - Dynamic Digital Delay*. Es war in der Anschaffung sehr teuer und sehr sperrig in Handhabung und Aufbau (19‘), brachte aber weitere technische Neuerungen mit sich. Die Delayzeit konnte bis auf 64 Se-

<sup>8</sup> Andre LaFosse, „Frippertronics“, erschienen auf <http://www.loopers-delight.com/tools/frippertronics/frippertronics.html>

kunden erweitert, das Abspieltempo direkt durch Tap-In<sup>9</sup> intuitiv beeinflusst werden. Auch bot das TC 2290 verschiedene Möglichkeiten der MIDI-Steuerung.



Das TC 2290, ein Gerät im 19-Zoll-Format



Das SK-1

Zeitgleich brachte die Firma Casio das legendäre Samplekeyboard SK-1 auf den Markt. Es konnte ein beliebiges Audiosignal von bis zu 3 Sekunden Länge sampeln. Durch seinen vergleichsweise günstigen Anschaffungspreis wurde es sehr häufig verwendet, vor allem in der Popmusik.

Befragt man den deutschen Sänger und Loopkünstler Michael Schiefel nach seinem Erstkontakt mit Livesampling, erzählt er folgende Geschichte:

*Während meines Studiums brachte David Friedman ein Loopergerät aus der Schweiz mit. Es stand dann in der Hochschule und ich konnte es viel nutzen.<sup>10</sup>*

Es handelte sich hierbei um das Gerät *Paradis loop*, später bekannt als *Gibson Oberheim Echoplex* des schweizerischen Musiker und Ingenieur Matthias Grob im Jahre 1991. Er hatte zunächst versucht, mithilfe des TC 2290 Loops und Samples zu produzieren. Auch wollte er längere Loops produzieren,

*„...built on short repeated rhythm patterns, that are the base of a longer harmonic turn around that are repeated to form each part that together end up in a song. I wanted to build the music like anyone does it on a drum machine, but with real sound in real time, so I did not have to record a basic beat for 20 seconds in front of the public before starting to put harmonies on top of it.“<sup>11</sup>*

<sup>9</sup> Tap In bedeutet, dass ein Tempo direkt über eine Taste eingeklopft werden kann. Das Gerät berechnet das Tempo in der Anzahl der Schläge pro Minute (BPM) und legt dies der Länge des Delays oder des Loops oder wem auch immer zugrunde. Diese Funktion gibt es heutzutage in fast jedem Metronom.

<sup>10</sup> Jan F. Kurth, Interview mit Michael Schiefel, 13.11.2008, kompletter Wortlaut im Anhang

<sup>11</sup> in: „How the Gibson/Oberheim Echoplex came together“, Matthias Grob auf [www.loopers-delight.com](http://www.loopers-delight.com)

einen kurzen Loop, beispielsweise einen Drum-Groove, als Basis für längere Loops nutzen. Da dies mit dem *TC 2290* nicht vorgesehen war, behalf er sich mit einer komplexen Steuerungsmethode.

*I used to calculate a multiple of the delay time displayed on the 2290 while playing and then typed the value into the keypad - scary to remember!*<sup>12</sup>

Nachdem das Ergebnis für seine meditative Musik auf Dauer unbefriedigend war, nahm er Kontakt zur Herstellerfirma des *TC 2290* auf. Er unterbreitete den Vorschlag, das Gerät um Sampling- und Loopfunktionen zu erweitern und bot gleichzeitig an, an der Entwicklung mitzuarbeiten. Da auf Seiten von *tc electronics* nicht die Notwendigkeit für diese Neuerung gesehen wurde, entwickelte er gemeinsam mit seinem Assistenten, dem Programmierer Eric Obermühlner, das *Paradis loop* selbst.



Dieses Gerät konnte

- erstmals aus einem kurzen Sample ein längeres durch „Multiplikation“ generieren
- in eine solche Samplekette neue „Takte“ einfügen
- zusätzliche Stimmen hinzufügen („Overdub“)
- diese Überspieler wieder rückgängig machen („Undo“)
- sowie als digitales Delaygerät verwendet werden.

Die intuitive Steuerung machten das *loop* zu einem beliebten Utensil für Livesampling-Künstler. Nach 100 selbstgefertigten und verkauften Geräten wurde die Firma *Gibson* auf das Produkt aufmerksam und übernahm es in den Produktkatalog ihrer Tochterfirma Oberheim als *Gibson/Oberheim Echoplex*. Trotz hoher Nachfrage und mehreren überarbeiteten Neuausgaben wurde die Produktion 2003 endgültig eingestellt.<sup>13</sup>



<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> alle Informationen dieses Abschnitts nach Jan F. Kurth, Interview mit Matthias Grob am 11.2.2009

Das *Echoplex* bzw. das *loop* sind in ihrer Ausführung als 19-Zoll-Geräte relativ sperrig und schwer im Transport. Eine weitaus höhere Massentauglichkeit gewann das Livesampling mit dem Aufkommen von kleineren, robusteren Einheiten im Pedalformat, ähnlich Gitarreneffektgeräten wie Verzerrern oder den eingangs erwähnten Digitaldelay-Pedalen.



Hierbei war die *Loopstation RC-20* von *Boss* ein wichtiger Meilenstein: Im Format eines Doppelpedals (Breite: 173 mm, Höhe: 57 mm, Tiefe: 158 mm) hatte sie nicht nur verschiedene Signaleingangswegen – Line-Eingang für Instrumente, Mikrophoneingang, Auxiliary-Eingang für CD- oder andere Abspielgeräte – sondern auch eine erstaunliche Anzahl an Funktionen. Die meisten davon ließen sich über die beiden Pedale unkompliziert bedienen. So war der Ausführende Musiker in der Lage, sehr intuitiv

Basis-Samples mehrstimmig zu überspielen, Samples anzuhalten und zu löschen, Samples rückwärts abzuspielen und das Abspieltempo zu verändern, ohne die Tonhöhe zu beeinflussen. Die *RC-20* und ihre Nachfolgemodelle wurden ähnlich stilbildend wie 10 Jahre zuvor das *Oberheim Echoplex*. Inzwischen gibt es ähnliche Geräte von verschiedenen anderen Firmen. Nach über 100.000 verkauften Exemplaren ist der Begriff *Loop Station* zu einem ähnlich prägenden Begriff wie *Tesa-Film* oder *Uhu-Kleber* geworden ist.<sup>14</sup>

Für diese Art von Geräten, wie sie zuvor beschrieben wurden, hat sich die Bezeichnung Hardwaregeräte durchgesetzt. Sie werden als komplette Geräte verkauft und dienen nur dem einen Zweck des Livesampling und -looping. Zusätzlich braucht der Künstler nur noch sein Instrument bzw. ein entsprechendes Mikrophon und Verstärkung.

Ein Hardwaregerät leistet mindestens folgende Arbeitsschritte:

- die Wandlung eines Audiosignals in ein diskretes Signal
- die Verarbeitung des Signals im Zwischenspeicher
- die Wandlung des diskreten Signals zurück in ein Audiosignal

Daneben gibt es eine Fülle von softwarebasierten Umgebungen, mit denen live gesampelt und geloopt werden kann. Neben der Software, die lediglich die Art der Verarbeitung bestimmt, braucht der ausführende Künstler nun also einen leistungsfähigen Computer, der in der Lage ist, die Signale zu speichern und die Verarbeitung auszuführen, sowie einen

<sup>14</sup> alle Informationen dieses Abschnitts nach „Tools of the Trade“, Kim Flint u.a., [www.loopers-delight.com](http://www.loopers-delight.com)

Wandler, der Audiosignale in diskrete Signale zur Verarbeitung im Computer umwandelt und die vom Computer ausgesendeten Signale wieder zurück in Audiosignale überführt. Ein solcher Wandler wird gemeinhin als Audiointerface bezeichnet. Dieses leistet im Prinzip das, was eine normale Soundkarte im PC auch leistet. Zudem verfügt es über die für Mikrophone und Instrumente erforderlichen Anschlüsse (XLR, Klinke, Auxiliary; evtl. Midi und DIN) und Vorverstärker und bietet eine hohe Klangqualität (44.100 Hz, linearer Frequenzgang, Verarbeitung großer Datenmengen in Echtzeit).

Zudem muss der ausführende Künstler sich sein Steuerungsgerät selbst suchen. Das können alle Geräte, die MIDI-Daten versenden sein. Inzwischen lassen sich auch problemlos Bewegungen mit einem *iPhone*<sup>15</sup> oder vor einer *Wii*<sup>16</sup>-Kamera aufzeichnen und als Steuerdaten verwenden.

Die Verwendung von Audiointerfaces, softwarebasierten Samplern und Computern für Livesampling war in den 1980er-Jahren noch ein Unterfangen, auf das sich nur Wenige einließen. Dies liegt in der Größe der technischen Geräte, der Höhe der Anschaffungskosten und der Anfälligkeit der Systeme. Spätestens mit der Entwicklung des Doppelprozessors für die *Powerbook*-Reihe von *Apple* in den 1990er Jahren wurde leistungsfähige Technik allmählich erschwinglich und transportabel.

Heutzutage kriegen Hardwaregeräte spürbare Konkurrenz durch weitere technische Neuerungen, die Laptop-Computer kleiner und Leistungsfähiger machen (z.B. *MacBook Air*, 2008). Dies gilt auch für Audiointerfaces wie der *MBox Micro* des Branchenprimus *Digidesign*. Mit einer Abmessung von 127 mm x 44 mm x 152 mm (BxHxT) ist sie sogar kleiner als die erste *Loopstation*. Zweifellos fehlt ihr noch das Bedienelement, aber auch das ist in ähnlicher Größe zu haben.



*Die Mbox Micro im Einsatz. Sie verfügt lediglich über einen Ausgang, aber auch das wird sicherlich mit der nächsten Ausgabe behoben sein.*

---

<sup>15</sup> Multifunktionsmobiltelefon der Firma Apple. Es verfügt über einen Bewegungssensor, mit dem die Bewegungen des Geräts aufgezeichnet werden.

<sup>16</sup> Spielkonsole von Nintendo, bei der vieles über eine Kamera gesteuert wird, welche Bewegungen aufzeichnet und in Steuerdaten umwandelt.

Die heutzutage am häufigsten verwendete Softwareumgebung für Livesampling ist die *Live!*-Serie der Berliner Softwareschmiede *Ableton*. Die 2009 in die die achte Auflage gehende Anwendung ermöglicht ein unkompliziertes Erstellen und Verarbeiten von Samples. Zudem können Effekte und Klangmanipulationen auf Softwarebasis beliebig eingesetzt und kombiniert werden.

Spätestens mit der fünften Version und der damit einhergehenden verbesserten Benutzeroberfläche der Programmiersprache *Max/MSP*, die in den 1980er Jahren am *IRCAM*-Institut in Paris entwickelt wurde, kann jeder interessierte Künstler seine eigene Software nach seinen Bedürfnissen selbst programmieren. 2009 wollen die Hersteller von *Live!* und *Max/MSP*, *Ableton* und *Cycling'74*, ein gemeinsames Produkt auf den Markt bringen, welches die Anwendung von selbst programmierten Bausteinen in *Ableton Live!* einfacher macht: *Max for Live!*



*Ableton Live!*-Ansicht: in der Mitte Spuren und Loops (farbig); unten Klangerweiterungen

Es scheint, als ob die Entwicklung der technischen Möglichkeiten und die massenhafte Benutzbarkeit von softwarebasierten Livesamplern noch nicht am Ende angelangt ist. Es ist nun zu prüfen, wie diese vielgestaltige Technik in der Praxis angewendet wird.

## 1.2 Improvisierte Vokalmusik

Wann und wo der Begriff *improvisierte Musik* zuerst auftaucht ist nicht mehr mit Bestimmtheit zu sagen. Einer ihrer wichtigsten Analytiker, Peter Niklas Wilson, gibt nur ungefähr die „späten sechziger oder frühen siebziger Jahre“ an.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Peter Niklas Wilson, „Hear and Now – Gedanken zu improvisierten Musik, Wolke Verlag, Hofheim 1999, S.95

Durch die musikalische Entwicklung ist eine präzise Definition improvisierter Musik fast nur in der Theorie möglich.

*Wer sich [ ... ] in der aktuellen improvisierte Musik umhört, der wird eine solche Polyphonie von Ansätzen, Haltungen und Intentionen erleben, dass man kaum mehr von der improvisierten Musik im Singular sprechen mag. Improvisierte Musik ist keine monochrome Fläche, sondern ein buntes Patchwork [ ... ]<sup>18</sup>*

Am Besten lässt sich improvisierte Musik durch die Gegenüberstellung zu ihrem logischen Antagonisten, der komponierten Musik, abgrenzen. Das es hier eine Vielzahl von Hybridwesen und vermischten Ansätzen gibt, ist auch dem Autor dieser Arbeit hinreichend bekannt.

Das Wort Improvisation kommt vom italienischen *improvvisare* (deutsch: improvisieren), die Verwendung wird am deutlichsten in der Redewendung *all'improvviso*, zu deutsch unvermutet, unversehens. Das Präfix „im“ kehrt den Rest des Wortes „provviso“ (von lateinisch „*providere*“, voraussehen) um.

Heutzutage wird das Wort Improvisation im allgemeinen Sprachgebrauch für das kreative Lösen einer spontan auftretenden Problematik verwendet. In der Musik bedeutet improvisieren, das musikalische Material in der Situation selbst zu erschaffen und sich dabei nicht oder nur teilweise zuvor auskomponierten Materials zu bedienen. In musikalischer Improvisation geht es darum, situativ Entscheidungen zu treffen und diese im Moment auszuführen. Dabei können sehr wohl musikalische Verläufe vorausgeplant werden, gleichwohl muss der improvisierende Musiker in der Lage sein, seine Pläne gegebenenfalls nicht strikt auszuführen und notfalls sogar gänzlich fallen zu lassen. Für den amerikanischen Trompeter Wadada Leo Smith ist improvisierte Musik:

*[ ... ] die einzige Musik, in der es möglicherweise nicht besonders wertvoll ist, spezifische Ziele zu haben<sup>19</sup>*

Daraus resultiert der häufige Vorwurf an improvisierte Musik und ihre Ausführenden, sie sei beliebig und deshalb weniger Wert als vergleichsweise komponierte Musik. Auf eine gewisse Menge improvisierter Musik mag dies sicher zutreffen. Bei einer solchen pauschalen Abkanzelung einer ganzen Gattung werden zwei Dinge nicht berücksichtigt: Musiker, die sich ernsthaft auf die improvisierte Musik einlassen, setzen sich in hohem Maße mit ihrer Musizierpraxis auseinander<sup>20</sup> und seit dem Energyplay des Freejazz hat sich Einiges getan.

---

<sup>18</sup> aus: Peter Niklas Wilson, ebd., Seite 7

<sup>19</sup> Leo Smith, notes (8 pieces), zitiert nach Wilson „Hear and Now“, Seite 21

<sup>20</sup> vergleiche hierzu Bücher und Aufsätze von Derek Bailey, Cecil Taylor, Tony Oxley, Theo Jörgensmann u.a.

Um eine gewisse Qualität in der Darbietung zu erlangen, benötigen ausführende Spieler ein hohes Maß an Sensibilität für das eigene Spiel und das der Mitspieler. Einher geht dies mit einem ständigen Hinterfragen der eigenen Tätigkeit und der der Anderen. Viele Musiker und Gruppen haben sich selbst komplexe Reglements und Verbote für ihre Improvisationen auferlegt. Diese reichen von der Regel, das nie mehr als 3 Musiker gleichzeitig in Aktion treten dürfen bis hin zum Verbot, tonal motivisches Material zu spielen.<sup>21</sup>

Inzwischen haben es manche Spieler, wie der US-amerikanische Pianist Cecil Taylor oder der britische E-Gitarrist Derek Bailey, in der öffentlichen Wahrnehmung zu einem solchen klar umgrenzten Personalstil gebracht, das jedwede Anlehnung an diese sofort als solche, wenn nicht gar als Plagiat empfunden wird. Es ist also absolut notwendig, das jeder Musiker, der sich ernsthaft auf dem Feld der improvisierten Musik bewegen möchte, einen persönlichen Stil entwickelt.

Kommen alle Vorzüge improvisierter Musik wie die Situationsabhängigkeit, die Unmittelbarkeit und Sensibilität der Spieler und das Unorthodoxe ihres Spielmaterials zusammen, entsteht Musik, die so nicht komponierbar ist, „die etwas erreicht, was andere musikalische Verfahren nicht können“<sup>22</sup>.

Interessanterweise sieht sich vor allem die neue komponierte Musik häufig ähnlichen Vorwürfen ausgesetzt. Und auch hier gelten ähnliche Kriterien für die Qualität des Produkts wie in der improvisierten Musik. Auch ein junger Komponist muss sich zunächst einen eigenen Stil erarbeiten, um ernstgenommen zu werden. Umgekehrt vermag komponierte Musik Dinge zu erschaffen, die nicht improvisierbar sind.

Der Begriff Improvisierte Musik ist stark von der Entwicklung der Musik selbst geprägt. Er dient heutzutage hauptsächlich dazu, Musik Abseits von Jazz, Neuer Musik, Rock oder Weltmusik abzugrenzen. Eine solche Abgrenzung ist in der Praxis allerdings äußerst problematisch, da viele der ausübenden Musiker ihre musikalische Ausbildung in einer dieser Musikwelten erhalten haben und dies, teils bewusst, teils unbewusst, hörbar ist.

Die musikalische Improvisation speist sich aus verschiedenen Quellen. In Europa wurde ihr vor allem in der Zeit vor der Wiener Klassik eine große Bedeutung beigemessen. An dieser Stelle sei nur kurz auf die Improvisation von Fugen bei Bach und anderen, die Ausgestaltung von Generalbassbegleitung, die Improvisation von neuen Melodien über Choräle und Volkslieder (J. Van Eyck u.a.) und die verschiedenen Verzierungs- und Figurations-

---

<sup>21</sup> vergleiche hierzu Wilson, „Hear and Now“, S.15

<sup>22</sup> John Butcher, zitiert nach Nick Couldry, „Freedom and Reason“, zitiert nach Wilson „Hear and Now“, S.12

lehren hingewiesen (Ganassi, Quantz u.a.). Improvisatorische Elemente finden sich bereits in der Ausführung der liturgischen Musik vor 1200.

Improvisatorische Elemente finden sich in vielen Musiktraditionen auf der ganzen Welt. Für die improvisierte Musik von großer Bedeutung ist die Entwicklung des Jazz in den USA. Dieser entstand in der Neuen Welt im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Nach dessen Emanzipation von der Unterhaltungsmusik zur eigenständigen Kunstform in den 1940er Jahren bekam auch die Jazzimprovisation innerhalb der Gattung eine höhere Bedeutung. Waren im Dixieland der 1920er Jahre so genannte „Hot-Solos“ selten länger als 30 Sekunden, nahmen die ausladenden Improvisation über Themen und Stücke des Bebop und des Cool Jazz nun ungleich mehr Zeit in Anspruch, als die auskomponierten Themen. Zum Ende der 1950er Jahre machte sich unter vielen Musikern ein Unmut über die formalen Limitierungen von *Bop*, *Cool* und *Modal Jazz* breit. Der Ruf nach radikaleren Formen des Ausdrucks wurde lauter.

Diese Bewegung fand in Ornette Colemans Doppelquartett-Platte „Free Jazz: A Collective Improvisation“ ihren vorläufigen Höhepunkt. Colemans Musik erinnerte in ihrem verwendeten Vokabular noch stark an Blues und Jazz-Elemente, war aber durch die Konsequenz in der Umsetzung ein wichtiger Meilenstein. Es spielen zwei Quartette in verschiedenen Räumen, klanglich durch das Stereoverfahren getrennt, gleichzeitig miteinander. Ursprünglich als Aufruf gedacht („Befreit den Jazz“) wurde der Titel bald zur Genrebezeichnung – auch gegen Colemans Willen.<sup>23</sup>

Insbesondere in Europa nahmen sich junge Musiker Colemans Aufruf zu Herzen. Zuvor vor Allem auf das Nachspielen und Nacheifern ihrer amerikanischen Vorbilder bedacht, begann nun eine Vielzahl von Musikern an verschiedenen Orten eigene Spielformen zu entwickeln. Von den in Deutschland tätigen Musikern seien an dieser Stelle nur Peter Brötzmann, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach und Theo Jörgensmann, aber natürlich auch Albert und Emil Mangelsdorff, Ernst-Ludwig Petrowsky und Günter „Baby“ Sommer genannt. Die Entwicklung des Jazz und der improvisierten Musik in Europa kann und soll an dieser Stelle nicht gerecht behandelt werden.

Von Anfang an speisten sich die Einflüsse dieser Musiker nicht mehr ausschließlich aus dem Jazz selbst. Vielmehr fanden sie viele Inspirationsquellen in der bildenden Kunst und

---

<sup>23</sup> nach: [http://en.wikipedia.org/wiki/Free\\_Jazz:\\_A\\_Collective\\_Improvisation](http://en.wikipedia.org/wiki/Free_Jazz:_A_Collective_Improvisation) Die Bemerkungen zur Entwicklung des Jazz sind stark vereinfacht dargestellt. Sie kommen ohne Quellenangaben aus, da sie allgemein bekannt sein sollten.

der zeitgenössischen komponierten Musik. So studierte Brötzmann zunächst freie Kunst, von Schlippenbach nahm Kompositionsunterricht bei Bernd Alois Zimmermann.<sup>24</sup>

Auch die Entwicklung in der Neuen Musik ist für die heutige improvisierte Musik von Bedeutung. In den 1950er Jahren entwickelten sich aus dem Serialismus die indetermierte Musik und die aleatorische Musik. Erstere tritt die Entscheidung über den Ablauf von Ereignissen an Faktoren, die nicht menschlicher Kontrolle unterliegen, ab, welche dann von den Ausführenden zu befolgen sind. Als Beispiel sei hier auf Werke in „Song Books“ von John Cage verwiesen, der den Begriff Indeterminacy mit prägte.

Aleatorische Musik (von lateinisch „alea“: Würfel, Glücksspiel, im Französischen und Italienischen für „ungewiss“ oder „zufällig“ verwendet) ist ein Begriff, der 1954 von Werner Meyer-Eppler „als statistischer Terminus zur Bezeichnung von Vorgängen gebraucht, deren Verlauf im Großen festliegt, im Einzelnen aber vom Zufall abhängt“ verwendet wird. Ab 1957 wird er von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen verwendet, um eine Form zu bezeichnen, die dem Ausführenden bewusst gewisse Freiräume in der Ausgestaltung der Werke zugesteht.<sup>25</sup>

Beide Ansätze, Indeterminiertheit und Aleatorik, suchen Wege, die Strenge der Komposition hinter die endgültige Ausführung zurückzustellen und sich dabei trotzdem kompositorischer Mittel zu bedienen. Vor allem der Begriff Aleatorik wird immer wieder von improvisierenden Musikern verwendet, um ihre Musik zu beschreiben.

Vokale Improvisation nun ist vermutlich so alt wie die Menschheit selbst. Ob die ersten Musiker nun Sänger oder Schlagwerker waren, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Da eine Fixierung von Musik nicht möglich war, ist allein über die orale Tradition vermittelt worden. Hierbei hat sich das Material durch Ungenauigkeiten einer permanenten Mutation unterzogen.

Gesungene Improvisation ist bereits in der Antike eine gefeierte Kunst. Der Ursprung der klassischen Tragödie liegt in improvisierten Chören zu Ehren des Dionysos. Hierbei trat zu den Feierlichkeiten ein Vorsänger in den Vordergrund, der, spontan und offensichtlich beerauscht, Lobgesänge und gesungene Geschichten aus der Mythologie zu Ehren des Gottes improvisierte. Der Chor wiederholte diese Gesänge gemeinsam mit dem Publikum. Erst später wurden Tragödien auch schriftlich fixiert.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> nach: [http://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Brötzmann](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Brötzmann) bzw [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_von\\_Schlippenbach](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Schlippenbach)

<sup>25</sup> Wolf Frobenius, *Aleatorik*, aus: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Berlin, 5/1977

<sup>26</sup> nach: Joachim Latacz, „Einführung in die griechische Tragödie“, Göttingen 2003

Weitere Zeugnisse der Verwendung von Improvisation in gesungener Kunstmusik finden sich in der beginnenden Mehrstimmigkeit der liturgischen Musik um 1150. Hier wurde zum festgelegten Cantus Firmus zunächst eine Oberstimme mit großen Freiräumen in der rhythmischen und melodischen Gestaltung hinzu komponiert. Erst mit der Beschränkung auf dreistimmige Organa bei Perotinus, welcher auch für Entwicklung der Notenschrift verantwortlich zeichnet (Paris, um 1200), wird die Improvisation im liturgischen Rahmen nahezu unmöglich gemacht.<sup>27</sup>

Die bereits erwähnte Improvisation über Choräle und Volkslieder außerhalb des liturgischen Rahmen in der Renaissance ist selbstverständlich auch bei Sängern beliebt. In barocker Instrumentalmusik schließlich werden häufig, vor allem in langsamen Sätzen von Sonaten, die auszuführenden Noten nur stichpunktartig notiert. Instrumentalisten ist völlig klar, das sie nicht den gestrengen Notentext abzuspielen haben. Er dient mal mehr, mal weniger als Gerüst. Selbst in der Oper wird in Arien teilweise sehr frei mit dem vom Komponisten vorgesehenen Material umgegangen. Hier sei nur auf die berühmte Szene aus dem Film *Farinelli. Il Castrato* von 1994 verwiesen, in der Farinelli Händels berühmte Arie *Lascia ch'io Pianga* nahezu wahnwitzig variiert und verziert. Das es sich bei diesem „Dokument“ um eine Rekonstruktion in mehrfacher Hinsicht handelt, tut nichts zur Sache: So könnte es gewesen sein.

Mit dem Beginn der Wiener Klassik nimmt das Ansehen der Improvisationskunst in der Musik stark ab. Schließlich gilt das Werk des Komponisten weitaus mehr als der Gestaltungswille des Ausführenden Musikers. Waren es zuvor häufig die Komponisten selbst, die ihre Werke spielten, tritt nun die Trennung von Theorie und Praxis ein.

*„Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik [...] Das Komponieren ist eine Arbeit des Geistes in geistfähigem Material.“<sup>28</sup>*

War es vordem noch üblich, das eine Orchesteraufführung von einem der ausführenden Musiker, meist Cembalist oder Violinist, geleitet wurde, tritt nun der Dirigent, zunächst meist noch der Komponist selbst, ans Pult und führt von hier aus seinen Willen aus. Im Verlaufe der Schaffensphase Ludwig van Beethovens fällt sogar die letzte Bastion der Improvisation, nämlich die Ausgestaltung der Schlusskadenz durch den Solisten.<sup>29</sup>

Vom Musik- und Werkbegriff dieser Zeit resultiert ein Misstrauen gegenüber der improvisierten Musik in der Welt des etablierten Konzertbetriebs, das sich hartnäckig bis heute

---

<sup>27</sup> nach: Christian Berger, „Magister Perotinus“, in: Metzler Komponisten Lexikon, Stuttgart 1992

<sup>28</sup> Eduard Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönem“, 1854, zitiert nach Ove Volquartz, „Improvisation und Flow-Erlebniss“, Verlag Die Blaue Eule, Essen 1999

<sup>29</sup> nach Ove Volquartz

hält. Schließlich können „die meisten Jazzmusiker nicht mal Noten lesen.“<sup>30</sup> Wie schlimm muss es dann erst in der improvisierten Musik aussehen?

Im Jazz gewann auch die vokale Improvisation schnell an Bedeutung. Über die Anfänge und Ursprünge gibt es keine gesicherten Erkenntnisse. Die geläufigste Form der vokalen Jazzimprovisation, der Scat, kam erstmals in den 1910er-Jahren auf. Melodien wurden mit Nonsense-Silben gesungen und bald wurde auch frei improvisiert. Gleich zu Beginn wurde improvisiertes Singens mit einer großen Portion Komik vorgetragen, was zur hohen Popularität beitrug.

Die Vokale Improvisation im Jazz machte eine ähnlich wechselvolle Entwicklung wie die instrumentale Improvisation durch. Zu beachten ist hier die Entwicklung des Sängers vom Frontmann, Showmaster, Crooner und Gesicht einer Band zum gleichberechtigten Bandmitglied und Instrumentalsolisten, der seine Stimme rein instrumental oder *instruvokal* einsetzt.

## 2.1 Interlude

Um die Vielfalt der Anwendungen von Livesampling in improvisierter Vokalmusik anzudeuten, möchte ich an dieser Stelle kurze Portraits von meiner Ansicht nach bedeutenden Künstlern dieser Spielart einflechten. Die Auswahl erfolgte völlig subjektiv und erhebt keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, zeigt jedoch verschiedene mögliche Ansätze auf. Zwei der ersten Anwenderinnen sind zweifelsfrei Urszula Dudziak und Jay Clayton.

*„Meine erste Berührung [mit Livesampling, Anm. d. Verf.] war durch Jay Claytons und Urszula Dudziaks Musik.“<sup>31</sup>*

Jay Clayton, Jahrgang 1941, stammt aus Ohio, USA. Sie verwendet elektronische Geräte seit den frühen 1980er Jahren. Befragt man sie nach ihren Einflüssen, gibt sie Dudziak an:

*„I first heard Urszula Dudziak [using electronics, Anm. d. Verf.]. I did not know what she was using. The first device I used was the boss chorus [model unknown, Anm. d. Verf.] at a suggestion from my collaborator, drummer Jerry Granelli. I did not think I wanted to use electronics but this pedal gave a nice edge to some of my scat solos.*

*Later of course in Vocal Summit [einer Vokalgruppe mit Jeanne Lee, Lauren Newton und Bobby McFerrin, Anm. d. Verf.] we both [Dudziak und Clayton, Anm. d. Verf.] used electronics. We even had the same Korg 2000 digital delay but used it very very differently.“<sup>32</sup>*

---

<sup>30</sup> Ein deutscher Hochschulprofessor am Hause C.M. v. Weber, O-Ton in seiner Vorlesung

<sup>31</sup> Jan F. Kurth, Interview mit Theo Bleckmann, 30.11.2008 (vollständiger Wortlaut siehe Anhang)

<sup>32</sup> Jan F. Kurth, Interview mit Jay Clayton, 15.1.2009, (vollständiger Wortlaut siehe Anhang)

Die polnische Sängerin Urszula Dudziak, Jahrgang 1943, wurde 1976 mit dem Disco-Funk-Stück „Papaya“ international bekannt. Bei dieser Aufnahme verwendet sie verschiedene Effekte wie Hall, Delays und Octaver; bemerkenswert für die Popularität ist außerdem, dass sie lediglich Phantasiesilben und keinen konkreten Text benutzt.

Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits mit ihrer Familie in die USA übergesiedelt und bereicherte die New Yorker Jazz-Szene. Auch wenn sie selten Sampling im eigentlichen Sinne benutzt, ist sie einer der ersten Jazzsänger, die Live-Elektronik bzw. Effektgeräte in ihre Performance mit einfließen lassen.

Der U.S.-amerikanische Sänger und Schlagzeuger David Moss, der heute hauptsächlich in Berlin lebt, verwendet nach eigenen Angaben Livesampling seit seinem ersten Solokonzert im Jahre 1973. Hierfür lieh er sich ein Echoplex EP-3 der Firma Maestro von einem befreundeten Gitarristen aus.<sup>33</sup> Das EP-3 war ein analoger Delay-Erzeuger, der eine wiederbeschreibbare Tonbandspule benutzte. Seit 1982, als digitale Sampler massenhaft verfügbar wurden, begann er, sich tiefgehender mit den Möglichkeiten des Livesampling im Solospiel auseinanderzusetzen.

Interessanterweise behauptet David Moss, unberührt vom Treiben Dudziaks und Claytons auf die Verwendung von Elektronik und Sampling für seine Performance gekommen zu sein.

*Actually, I never heard about vocalists using the early digital samplers -- these samplers were mainly used by keyboard players and guitarists in my circle, Plus the occasional electronics player; this was in New York City in 1983 in the nise-music scene that I was part of.<sup>34</sup>*

Dies ist nur durch die Größe der New-Yorker Szene und ihrer unterschiedlichen Wahrnehmung von Außen und von Innen erklärbar.

*„The New York scene is so vast, that an artist just might not be taking any note of his fellow next door working on exactly the same thing. And then, in the city many artists work in isolation only to find out, when they do come out of their shells, that they've created along with others a new recognizable genre or scene. This happens all the time and is an example of New York consciousness,“<sup>35</sup>*

so John Cabral, Konzeptkünstler und profunder Kenner der New Yorker Szene.

Ebenfalls auf der New Yorker Szene beheimatet ist der in Dortmund geborene Sänger und Komponist Theo Bleckmann. Bleckmann lebt seit nunmehr 20 Jahren in Manhattan und ist seit 4 Jahren U.S.-Bürger. Zu seinen wichtigsten Einflüssen zählen zum einen die inzwi-

---

<sup>33</sup> Jan F. Kurth, Interview mit David Moss, 29.12.2008, vollständiger Wortlaut im Anhang

<sup>34</sup> ebenda

<sup>35</sup> Jan F. Kurth, im Interview mit John Cabral, 10.2.2009

schen einundachtzigjährige Jazz-Sängerin Sheila Jordan, zum anderen die Komponistin, Performancekünstlerin und Sängerin Meredith Monk. Er zählt seit 1994 zu Monks festem Vokalensemble.

Zwischen diesen beiden Polen, der amerikanischen Jazztradition und der klassischen Moderne, erstreckt sich das Spektrum von Bleckmanns Soloperformances. Hinzu kommt sein europäisches Erbe. In seinem Programm „Songs for Voice, Loops and Toys“ sind neben minimalistischen Eigenkompositionen Jazzstandards, Kompositionen von Meredith Monk, Guillaume de Machault (14. Jhdt.) und Hans Leips „Lili Marleen“.

Der in Münster geborene, seit 1997 in Berlin lebende Sänger und Komponist Michael Schiefel gehört zu den wohl erfolgreichsten Vertretern der Kategorie „Sologesang und Loops“. Seine Platten erscheinen inzwischen auf dem einzigen kommerziell ernstzunehmenden reinen Jazzlabel in Deutschland, dem Label ACT Music des ehemaligen Managers von WEA-Europa (heute Warner Music) Siegfried Loch.<sup>36</sup>

Mit seiner außergewöhnlichen Stimme, die aufgrund ihres Umfangs und ihrer weiblichen Klangfarbe von Kritikern immer wieder als „androgyn“ bezeichnet wird<sup>37</sup> und mit der er eine bemerkenswerte Fertigkeit was Flexibilität, Klangfarben und Virtuosität erlangt hat, reicht seine Bandbreite von bekannten Pop- und Jazzsongs über poppige Eigenkompositionen bis hin zu groovenden Klangflächen.

Inzwischen verwendet er zum Samplen nur noch seinen Laptop sowie ein auf seine Bedürfnisse zugeschnittenes eigens für ihn angefertigtes Programm und einen speziell für ihn entwickelten Controller. Er benutzt häufig klangliche Verfremdungseffekte wie Octaver (oktaviert den gesungenen Ton abwärts) oder Whammy (oktavieren in verschiedenen Richtungen) und Vocoder.

Die sudanesisch-tschechischstämmige Sängerin Ridina Ahmedová lebt in Prag und setzt Solospiel mit Elektronik seit 2002 als ihren Schwerpunkt. Ihr Repertoire besteht aus bearbeiteten Jazzstandards und Eigenkompositionen. 2006 veröffentlichte sie ihre Solo-CD *Hlasem (Stimme)*. Daneben ist sie als Komponistin für Theatermusik und in Multimediaprojekten tätig. Ihr Solostück Voicescape, in dem sie ihre Stimme als Ausgangsmaterial für Soundscapes<sup>38</sup> benutzt, gewann 2004 den ersten Preis beim New Wave Festival Prag.

## 2.2 Die Kunst des Interfaces – Michel Waisvisz

---

<sup>36</sup> Biographie von Siegfried Loch auf [www.actmusic.com](http://www.actmusic.com)

<sup>37</sup> z.B. Konstantin J. Sakkas im Berliner Tagesspiegel, 21. Januar 2006

<sup>38</sup> Soundscapes sind Kompositionen, in denen verschiedene Klänge zu einer Landschaft zusammengefügt werden. Er wurde zuerst von R. Murray Schaffer 1969 verwendet. (*The new Soundscape*)



Der Niederländer Michel Waisvisz war im engen Sinne kein Sänger. Er betätigte sich zunächst als Klarinettist, später auch als Bratscher. Als Mitglied der Stiftung *STEIM (Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek)* in Amsterdam seit 1969, später als ihr Direktor, war er einer der ersten Musiker in den Niederlanden und Europa, die elektronische Instrumente auf der Bühne verwendeten. Sein Interesse galt immer der Implementierung von Elektronik und elektroakustischer Musik in einen livemusikalischen Kontext. Da-

zu entwickelte er software- und hardwarebasierte Sampler und Sequencer sowie eigene Interfaces, um die Sampler und Sequencer in einer performancegerechten Art und Weise zu bedienen.

*„Het geluid in de lucht vastpakken met je handen en het boetseren en manipuleren alsof het een stuk klei is. Die droom van elke componist bracht de eergisteren overleden Michel Waisvisz in 1984 een stuk dichterbij met zijn uitvinding van 'De Handen', twee futuristisch ogende handschoenen vol knoppen en sensoren.“* 39

*„Den Klang in der Luft mit den Händen in der Luft festhalten, ihn zu formen und zu manipulieren, als ob er ein Stück Ton ist. Der Traum jedes Komponisten wurde durch den gestern verstorbenen Michel Waisvisz im Jahre 1984 ein Stück näher gebracht mit seiner Erfindung „Die Hände“, zwei futuristisch aussehende Handschuhe voller Knöpfe und Sensoren“*<sup>40</sup>

In seinen Performances verwendete Waisvisz vor allem seine stetig erweiterten und verbesserten *Hands*. Mit diesem Interface steuerte er verschiedenste Synthesizer und Sampler an, mit denen er auch seine eigene Stimme oder die seiner Mitspieler (z.B. Shelley Hirsch) sampelte und manipulierte. Die *Hands* bestehen aus zwei Handschuhen, welche mit Tasten und Knöpfen ausgestattet und über Kabel und Sensoren untereinander verbunden sind. Jegliche Bewegung mit ihnen produziert Informationen, die, umgewandelt in Midi-Daten Geräte ansteuern können.

Neben den Händen oder *The Hands* entwickelte Waisvisz weitere Interfaces wie das *Spinnennetz*, Sampling-Software wie *LiSa* (Kurz für Livesampling) und elektronische Instrumente, wie die *Crackle Box*, eine handtellergroße Holzkiste mit Metallstreifen und primitivem elektronischem Innenleben.

---

39 Jochem Valkenburg in: NRC Handelsblad, 21. Juni 2008

<sup>40</sup> Alle Übersetzungen aus dem Niederländischen: Jan F. Kurth

Für ihn sind Interfaces nichts weiter als Instrumente und umgekehrt alle Instrumente Interfaces, mit denen die Luft zum Schwingen gebracht wird. Nach der Herkunft von Interfaces gefragt bemerkt er nur:

*Ja, muzikale interfaces, dat zijn er natuurlijk door de jaren heen ongelofelijk veel van gemaakt. Je hebt klarinetten, viola, maar je hebt ook zangstem. [...] traditionele instrumenten [zijn] eigenlijk helemaal aan een person gekoppeld worden. [...] Omdat mensen jarenlang een interface gebruiken, worden ze zo daarmee een dat ook de beperkingen daarvan invloed gaan krijgen op de karakter.* <sup>41</sup>

*Ja, an musikalischen Interfaces sind im Laufe der Jahre natürlich unglaublich viele hergestellt und entwickelt worden. Es gibt Klarinetten, Viola, aber natürlich auch die Stimme. [...] traditionelle Instrumente [sind] eigentlich ganzheitlich an eine Person gekoppelt. [...] Dadurch, dass Menschen jahrelang ein Interface gebrauchen, werden sie so damit eins, dass dessen Einschränkungen Einfluss auf den Charakter haben können.* <sup>42</sup>

Für ihn ist die Herausforderung, Interfaces zu entwickeln, dass bei elektronischen Instrumenten häufig

*[...] je fysiek los bent gekoppeld van het eigenlijke geluidsoverwerkingsproces. Je kan een synthesizer bedienen via een klavier, maar je kan het ook zelf via de stem tegenwoordig bespelen, dat de synthesizer de noten naar speelt, die je zingt. Eigenlijk wij besturen iets waarbij het eigenlijke geluid volbrengen los staat van de manier waarop je het bedient. En je kan dus op die manier een instrument helemaal op maat maken.* <sup>43</sup>

*[...] die [körperliche] Physis losgekoppelt ist vom eigentlichen Klangerzeugungsprozess. Man kann einen Synthesizer mit einem Klavier bedienen, aber man kann ihn heutzutage auch mit der eigenen Stimme bespielen, so dass der Synthesizer die Noten nachspielt, die man singt. Wir steuern etwas, wobei die eigentliche Klangerzeugung von der Steuerungsmethode losgelöst ist. Man kann sich somit sein eigenes Instrument nach Maß selbst anfertigen.* <sup>44</sup>

Waisvisz spricht auch ein Hauptproblem der fehlenden Körperlichkeit beim bedienen von elektronischen Instrumenten an. Es ist für ihn zunächst ein Nachteil gegenüber traditionellen Instrumenten.

*Als je aan een knop draait op een elektronische apparaat zegt dat niets, want het kan dat ene keer dit betekenen en dat andere keer dat. Dus daar zit niet een direct verband tussen. Daarentegen op een klarinet te blazen heeft iets wat, ook al weet je absoluut niet wat daar precies met de vingers gebeurd, toch, dat komt over, dat is duidelijk.* <sup>45</sup>

*Wenn man an einem Knopf eines elektronischen Apparates dreht, besagt das nichts, denn es kann das eine Mal dies bedeuten/bewirken, das andere Mal das. Dort gibt es keinen direkten Zusammen-*

---

<sup>41</sup> Michel Waisvisz, in einem Feature des niederländischen TV-Senders VPRO, 1995

<sup>42</sup> Übersetzung: Jan F. Kurth

<sup>43</sup> Waisvisz, ebd

<sup>44</sup> dito

<sup>45</sup> ebd.

*hang. Hingegen auf einer Klarinette zu blasen hat etwas; auch wenn man nicht genau weiß was mit den Fingern geschieht, kommt etwas an, das deutlich ist. [körperliche Anspannung]*

Seine Motivation für diese Vorgehensweise ist,

*dat je moet kunne zien hoe iemand muziek maakt. De fysieke inspanning is iets wat eigenlijk iedere mens kan begrijpen. Nu is het mogelijk om een instrument bewust zo te maken dat je dus een inspanning ziet.<sup>46</sup>*

*das man sehen können muss, wie jemand Musik macht. Die physische Anstrengung ist etwas, das jeder Mensch erfassen kann. Nun ist es möglich, ein Instrument bewusst so zu anzufertigen, das man dadurch [durch die Machart, Anm. d. Verf.] die Anstrengung sieht. <sup>47</sup>*

Dies ist eine Vorgehensweise, die versucht, trotz der Komplexität der technischen Vorgänge den Zuschauer durch das Erleben des Steuerungsprozesses mit einzubeziehen. Verschiedene Künstler haben verschiedene Haltungen dazu entwickelt und unterschiedliche Herangehensweisen in ihrer Performance geprägt.

### 3.1 Warum Livesampling?

Nach dieser Einführung stellen sich die meisten Leser sicherlich die Frage, warum Livesampling von Sängern inzwischen so häufig verwendet wird. Die Antworten der befragten Künstler hierzu fallen sehr gemischt aus, vor allem bei der Frage, wie sie zum Samplen kamen.

*[I ] found out about it [Livesampling, the use of Livesampling for own performances, Anm. d. Verf.] through other musicians- not vocalists ...,<sup>48</sup>*

so die norwegische Sängerin Elbjørg Rakness. Diese Tendenz deckt sich mit dem, was David Moss zur gleichen Frage antwortet, man findet sie häufiger bei Vokalkünstler. Es ist die Inspiration zum Gebrauch von Livesampling durch Instrumentalisten – nicht durch andere Sänger.

Auffällig ist, das das Selbstverständnis der untersuchten Künstler in der Tendenz eher ein instrumentales als ein rein sängerisches ist. Die Stimme wird bewusst nicht nur zum Interpretieren von Liedern genutzt, sondern auch wie ein Instrument. Im Falle von David Moss mag das nicht verwunderlich sein, schließlich begann er seine musikalische Karriere als Schlagzeuger. Aber auch bei den anderen untersuchten Sängern ist eine starke instrumentale, oder *instruvokale* Grundhaltung zu beobachten

---

<sup>46</sup> Waisvisz, ebd.

<sup>47</sup> dito

<sup>48</sup> Jan F. Kurth, Interview mit Elbjørg Rakness, 12.2.2009 (vollständiger Wortlaut im Anhang)

Die individuelle Herangehensweise an instrumentales Singen differiert stark – Verfremdung des Stimmklangs durch Effekte bei Michael Schiefel um noch perfekte Instrumentalkopien zu erzielen, Verwendung „gesanglicher“ Klänge bei Theo Bleckmann.

*Es ist mir wichtig, eine Musik zu schaffen, die, mit oder ohne Technik nur von der Stimme gemacht werden kann. Daher bin ich wenig daran interessiert, z.B. einen Kontrabass durch meine Stimme zu ersetzen und dann ein Schlagzeug zu imitieren. Ich möchte eigentlich gar nichts anderes sein, als mein eigenes Instrument und über die Möglichkeiten der Stimme selber hinausgehen - Etwas schaffen, was absolut eigen ist, und sich nicht an anderen Instrumenten anlehnt, um eine Musik zu schaffen, die sich an den Stil einer wieder anderen Musik anlehnt.*

Hier artikuliert sich der Wunsch nach Anerkennung als ebenbürtiges Instrument ohne zu kopieren; noch stärker bei Ridina Ahmedova:

*I was tired of working with instrumentalist and to be considered as "the singer". Especially on the Czech jazz scene 10 years ago the singer was considered as the one who can only sing, who is not composing, not strong in theory, not creative, the one in the dress, good to look at, good to make music marketable to a wider audience and that's it. A singer is usually not really taken seriously as a musical partner. I was sick of that approach. <sup>49</sup>*

Im Livesampling liegt eine relativ einfache Möglichkeit, solistisch in Aktion zu treten. Ahmedova:

*I thought it would be a nice way to be independent from music instruments that I cannot play properly and from other musicians<sup>50</sup>*

Dank Livesampling braucht der Sänger für die Performance nun also keine eigene Band mehr, er erschafft sie selbst aus seiner Stimme mit Hilfe seiner technischen Mittel: Mikrofon, Sampler, Interface.

Selbstverständlich sind Sologesänge keine Erfindung der improvisierten Musik. Bereits bei Cage (Songbooks) und Berrio (Sequenza III, 1965) findet man sie in auskomponierter Form und mit Höchstanforderungen an den Ausführenden, stimmlich und darstellerisch bzw. interpretatorisch. In der improvisierten Musik existieren sie spätestens mit ihrer Etablierung durch den britischen Extremvokalistin Phil Minton.

*I do solo-performances for more than 25 years now. Why? Because I was asked to. <sup>51</sup>*

so Minton zu seiner Motivation. Befragt man ihn, ob er es jemals für nötig gehalten hätte, seine Soloperformances elektronisch zu unterstützen, sagt er nur.

*No, I wouldn't know why. I see no advantages (in the use of electronics), yet.*

Es wird von Solosängern häufig Livelooing eingesetzt. Beim Looping wird ein selbsterstelltes Sample in Schleife abgespielt, also immer wieder wiederholt. Oft wird solch

---

<sup>49</sup> Jan F. Kurth, Interview mit Ridina Ahmedova, 14.3.2009 (vollständiger Wortlaut im Anhang)

<sup>50</sup> ebd.

<sup>51</sup> Phil Minton im Schriftverkehr mit Jan F. Kurth

ein Loop durch aufeinander aufbauende Pattern geformt. Diese Form des musikalischen Aufbaus kommt in verschiedenen Musiken in der ganzen Welt vor.

Ob es sich dabei nun um Riffs (Rock-Musik), Ostinati (Alte Musik), Vamps (Jazz), Perkussionspattern (Samba, Son u.a.) handelt, die Funktion und Wirkungsweise ist zumeist ähnlich. Über einer gleichbleibenden Begleitung trägt der Solist ein Lied vor, improvisiert oder soliert anderweitig.

Die eigene Stimme wird dabei zum Klangmaterial. Diesen Prozess kann man durchaus auch unter Gesichtspunkten der Timbrekomposition betrachten.

*„I say, nowadays, the material itself must be part of the creative act. Which means that when I start a new piece, the selection of either a performed sound source, an instrument, or sound material must be already organized or structured – the way the whole piece will be structured. That gives you the guarantee that the material and the form are one. You no longer form a given material, you also create the material, you make your own sounds.“<sup>52</sup>*

Dieser von Karlheinz Stockhausen im Gespräch mit Jonathan Cott geäußerte Anspruch an Musik kann ebenso an Musiker, speziell Sänger, die Livesampling verwenden, gestellt werden. Sie kreieren ihre Klänge selbst, hier wird eigenes Material geformt.

Die Organisation des eigenen Materials erfolgt fast selbstverständlich durch das ständige Widerspiegeln. In keiner anderen Musik bekommt man als ausführender Musiker ein so unmittelbares Kontrollerlebnis des soeben Vollbrachten, wie im Einsatz mit Livesampling. Unmittelbar nach der Aufnahme wird das Aufgenommene wieder abgespielt, häufig als Loop. Dadurch befindet sich der ausführende Sänger in einer ständigen Feedbackschleife. Unter anderem deshalb eignet sich der Einsatz von Livesamplinggeräten hervorragend zum Üben. Die Anwendungsmöglichkeiten sind schier unerschöpflich und könnten Gegenstand mehrerer pädagogischer Werke sein. Hier sei nur auf Intonation, Timing und Improvisation als mögliche Anwendungsgebiete verwiesen.

Weitere Gründe für den Einsatz von Livesampling sind:

*dass man die Orchestrierung selbst in kleinen Besetzungen unglaublich erweitern kann.<sup>53</sup>  
it can be great for composing.<sup>54</sup>*

*Es hilft bei der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten + Sounds <sup>55</sup>*

---

<sup>52</sup> Jonathan Cott, „Stockhausen. Conversations with the Composer“, Teil 1, New York, February 1971, S. 37; Robson Books, London, 1974. Die Zitate aus diesem Buch sind absichtlich im englischen Original belassen. Dies geschieht zum einen um des Originals Willen, zum anderen unter dem selbsterlebten Eindruck, dass man in Fremdsprachen dazu neigt, Dinge vereinfacht, darzustellen.

<sup>53</sup> Theo Bleckmann, ebd

<sup>54</sup> Jay Clayton, ebd.

<sup>55</sup> Michael Schiefel, ebd.

*Freedom and Independence. And “what you do is what you have” – you can find out more about yourself as an artist, being away from influences of other musicians. And easy travel for concerts – just 1 person = cheaper price for the organizer = easier to get gigs* <sup>56</sup>

Ein wichtiger Aspekt im Einsatz mit Livesampling liegt im Prestige des Ausführenden. Durch den Einsatz mehr oder weniger komplexer Liveelektronik unterstreicht er Eindrucksvoll seinen Anspruch auf die Aktualität seiner Kunst: Sampling ist zunächst einmal en vogue, ganz abgesehen davon, was damit praktisch betrieben wird.

*„Oftmals liegt eine grosse Versuchung und ein grosses Versprechen in der Technik: sie klingt modern, zeitgenössisch und gibt den erstmal berausenden Eindruck, es handelt sich hier um moderne Musik die an der Spitze ihrer Zeit steht, mit modernster Technik arbeitet und sich somit automatisch mit der heutigen Zeit künstlerisch auseinandersetzt. Totaler Quatsch eigentlich, denn Sampling kann wie von vorgestern klingen, und selbst alte Aufnahmen von Jay Clayton oder Dudziak klingen immer noch zukunftsweisend.“*<sup>57</sup>

*„What you guys are doing is absolutely now and up-to-date, but you simply can't sing.“*<sup>58</sup>

### 3.2 Warum kein Livesampling?

Die Gründe, die für den Gebrauch von Livesampling sprechen, sind vielgestaltig und regen zunächst zu einem vorbehaltlosen Zuspruch an. In vielen dieser Vorteile liegen aber auch Gefahren, die sich unvorteilhaft auf die Performance auswirken können.

Da wäre zunächst einmal der Umstand, dass Livesampling nicht ohne Technik auskommt, mag sie noch so transportabel und durchdacht sein. „The sheer reliance on technical equipment,“<sup>59</sup> führt David Moss als einen der Nachteile für ihn an.

Theo Bleckmann fährt fort,

*[...] das Herumschleppen von Equipment (egal wie klein) ist vor allem bei Flugreisen und Security sehr nervig. Und natürlich immer wieder die Angst dass man einen wichtigen Adapter irgendwo vergessen hat.“*<sup>60</sup>

Und welchen Einfluss übt die Technik noch auf den Akt des Musizierens aus?

---

<sup>56</sup> Ridina Ahmedova, ebd.

<sup>57</sup> Theo Bleckmann, ebd

<sup>58</sup> Ward Swingle, in einem Jurygespräch nach dem 2. vokal.total-Wettbewerb für A-Capella-Gruppen zum Auftritt von Espresso Doppio - Vokaleskalation, einem Gesangsduo, das oft und viel Livesampling verwendete

<sup>59</sup> David Moss, ebd.

<sup>60</sup> Theo Bleckmann, ebd.

*Die grosse Gefahr beim sampling besteht darin sich im Wirrwarr von Sampling, Looping und was es nicht alles gibt, zu verirren und den Blick auf die Musik und die Hörer völlig zu verlieren. Sampling alleine macht Musik nicht interessant, auch wenn es sich auf der Bühne so anfühlt.<sup>61</sup>*

*„After doing it for so many years [it takes] less and less planning [or] destroying flow. [It became] more and more of an instrument, a part of my voice and body. But still it will always take concentration away from JUST singing.“<sup>62</sup>*

Hier stellt sich die Frage nach der Kontrolle und der Dominanz zwischen Künstler und Technik. Michael Schiefel meint hierzu, das

*„man aufpassen muss, dass man nicht von den Möglichkeiten bzw. Schwierigkeiten absorbiert wird, und darüber das Musizieren vergisst.“<sup>63</sup>*

*„In many cases the electronics take over and the soul, the concept and expression of the individual can be lost. It is important to sing and perform without the devices often, too.“<sup>64</sup>*

So geschah es Theo Bleckmann, eher unfreiwillig:

*Bei einem meiner ersten Solokonzerte ist mein ganzer Set-up durch einen fehlerhaften 110- 220 Volt Adapter durchgebrannt, so dass ich das ganze Konzert ohne irgendein sampling machen musste. Es ging. Sogar wunderbar.<sup>65</sup>*

Und wie verhält es sich mit der musikalischen Kommunikation? Ein rein solistisch, ohne Begleiter auftretender Musiker hat keinen musikalischen Kommunikationspartner außer Publikum und Spielort, wenn man von einer ganzheitlichen Konzeption von Konzerten ausgeht. Durch Livesampling hat man nun die Möglichkeit, sich selbst mit seinem eigenen Klangmaterial zu begleiten, sich selbst musikalischer Gegenspieler zu sein und dadurch Kontraste, Brüche und Duosituationen zu schaffen.

Peter Niklas Wilson bezeichnet dies als den „Zerrspiegel der Klänge“.<sup>66</sup>

*„Diese Kommunikation mutet manchmal wie ein geschlossener Kreislauf an. Der Saxophonist spielt einen Klang, der Live-Elektroniker gibt ihn transformiert zurück, der seinerseits auf diesen Zerrspiegel seines Spiels reagiert. Live-Elektronik als moderne Form des improvisatorischen Selbstgesprächs?“<sup>67</sup>*

Mit dieser Argumentation ließe sich jegliche Soloimprovisation zerreden, gleichwohl wird der Aspekt so auch von Ausführenden wahrgenommen:

---

<sup>61</sup> Theo Bleckmann, ebd.

<sup>62</sup> Eldbjørg Raknse, ebd.

<sup>63</sup> Michael Schiefel, ebd.

<sup>64</sup> Jay Clayton, ebd.

<sup>65</sup> Theo Bleckmann, ebd.

<sup>66</sup> Wilson, in „Hear and Now“ S. 92

<sup>67</sup> Wilson, Seite 94, Im Jahre 1999 bezog sich Wilson hier auf die Duobesetzung „Instrument + Live-Elektroniker“. Auch wenn die Versuchsanordnung eine etwas andere ist, wieviel mehr trifft sie doch auf Solisten mit Live-Elektronik zu.

*Sometimes there is a lack of inspiration, as there is no other musician next to me. And it is very difficult to connect with other musicians when I use my loops. It does not really seem to work.*<sup>68</sup>

Zweifellos gibt es Künstler wie Schiefel oder Raknes, die Livesampling auch im Ensemblespiel erfolgreich einsetzen. Doch zunächst ist es eine Herausforderung, aus seiner „Einsamkeit und seinem Autismus“<sup>69</sup> auszubrechen.

Die häufig verwendete Loopstruktur sowie das Aufschichten von Patterns zu einer massiven Begleitung, können auch ermüdend sein:

*It is harmonically non-developing music in circle structure. Through the eternal repetitions I start repeating myself.*<sup>70</sup>

Ähnlich geht es Eldbjørg Raknes in ihrer Arbeit

*„There are small possibilities for chord changes (Harmoniewechsel, Anm. d. Verf.), and often similar forms: I build up music, then take it somewhere, and then often destroy the loop. When that part is over, you start again – the same way...“*<sup>71</sup>

Die Loopstruktur und ihr Aufbau bieten auf der harmonischen Ebene wenig Möglichkeiten der Abwechslung. Ein neuer Teil in einer neuen Tonart muss zunächst neu aufgebaut werden. Dieser Prozess kann schon mal bis zu zwei Minuten dauern. Um kein energetisches Loch entstehen zu lassen, muss er in den Fluss der Performance integriert werden.

Hardware-Geräten wie das von Raknes verwendeten *Lexicon Jamman*<sup>72</sup> oder die *Boss Loopstation* bei Ahmedova verfügen über stark eingeschränkte Möglichkeiten des Auf- und Abbaus von Loops. Durch die Schaltung „Aufnahme - Overdub“ und der häufig fehlenden Möglichkeit der differenzierten Wegnahme von Aufgenommenem sind im Bereich „Arrangement“ die Möglichkeiten stark eingeschränkt.<sup>73</sup>

Der Künstler muss es als Herausforderung annehmen, mit den Begrenzungen seiner Hardware oder Software umzugehen.

*„There are clearly some borders/challenging areas around the choices taken – both in composing, improvising and performance So no doubt; the looping affects the music – and aesthetics.“*<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Ridina Ahmedova, ebd.

<sup>69</sup> Schiefel, ebd.

<sup>70</sup> ebd.

<sup>71</sup> Eldbjørg Raknes, ebd.

<sup>72</sup> ein Gerät von 1994, nicht zu verwechseln mit dem jüngeren *Digitech Jamman* von 2005

<sup>73</sup> Eines der ersten kleineren Geräte, welches die gezielte Wegnahme von einzelnen Loops Spuren ermöglichte, war die *Boss Loopstation XL*, sie erschien 2005. Das Oberheim Echoplex besaß diese Funktion bereits in der ersten Ausgabe.

<sup>74</sup> Raknes, ebd

Der Aspekt des linearen Aufbaus lässt sich insbesondere in den Beispielen von Jay Clayton und Michael Schiefel betrachten, aber auch in denen der anderen Künstler dreht sich einiges um einen schrittweisen Aufbau und abrupte Enden.

## 4 Anwendungsbeispiele

### 4.1 Jay Clayton: Love is a Place,



Im Oktober 2008 erscheint nach über 25 Jahren Erfahrung mit Elektronik Claytons erste Solo-CD, auf der nur ihre, teils elektronisch bearbeitete Stimme erklingt. „The Peace of Wild Things“, benannt nach einem Gedicht von Wendell Berry, ist eine Sammlung von Gedichtvertonungen von Berry, e.e.cummings und ihren eigenen, haikuartigen Gedichte.<sup>75</sup> Clayton kreiert klare, minimalistische, dabei hochkomplexe Strukturen, aus denen sich die von ihr größtenteils gesprochenen Gedichte heraus entwickeln. Dabei bezieht sie sich zum Teil eindeutig auf Jazzidiome wie gesungene Walkingbasslinien oder mehrstimmige Pattern in ungeraden Metern, kreiert aber auch Dialoge mit ihrer eigenen Stimme,

in denen sie immer wieder scheinbaren Wohlklang mit harten Dissonanzen bricht.

*„On “The Peace of Wild Things“ Clayton concocts [zubereiten, aushecken] a cunning [geschickt] elixir of etherealness and diamond-sharp, linen-crisp clarity as she shapes angular tone poems and then [...] slides them between the poetry of cunnings, Berry and her own poems.“<sup>76</sup>*

*Love is a Place* ist eine Komposition von Jay Clayton nach einem Gedicht von E.E Cummings.<sup>77</sup> Der Originaltext lautet:

*love is a place  
and through this place of  
love move  
(with brightness of peace)  
all places*

*yes is a world  
and in this world of  
yes live  
(skilfully curled)  
all worlds*

---

<sup>75</sup> Track x auf der Beispiel-CD, „love is a place“, 2008 erschienen auf *The Peace of Wild Things*

<sup>76</sup> Christopher Lauden, Rezension von „The Peace of Wild Things“, *Jazz Times* 02/09, Silver Spring, Maryland, Vereinigte Staaten

<sup>77</sup> amerikanischer Dichter und Schriftsteller, \*1894, †1962

Bei diesem Stück verwendet Jay Clayton Liveelektronik im Studio so, wie sie sie vermutlich auch auf der Bühne verwenden würde. Der Track ist wahrscheinlich in einem Stück aufgenommen worden. Dafür sprechen

- die leichten Ungenauigkeiten beim Übergang von der ersten Aufnahme zum Weitersingen,
- die etwas rauschlastigere Klangqualität des Loops<sup>78</sup>
- die Nebengeräusche, die durch die Bedienung der Steuerung der Elektronik und anderen Bewegungen entstehen.

Im Notenbild der Transkription (siehe Anhang) wird vor allem die Bildung der Loops und der Overdubs berücksichtigt. Dieser Aspekt in der Arbeit Claytons ist bemerkenswert ob der Differenziertheit und Präzision. In der Darstellung entsprechen Notenköpfe gesungenen Tonhöhen, Kreuzköpfe entsprechen stimmlosen, perkussiven Klängen und Konsonantkombinationen. Noten ohne Köpfe geben gesprochene Worte im Sprechrhythmus an. Notenköpfe in Klammern bezeichnen Ghostnotes.<sup>79</sup> Diese im Jazz typischen „verschluckten“ Noten bieten, grade in rhythmisch dichten Passagen wie Claytons Basisloop, eine gute Möglichkeit, die Linie auf der rhythmischen Ebene zu entzerren und musikalische Schwerpunkte ohne großen Aufwand hervorzuheben.

Der Basisloop besteht aus einer dichten Bewegung in Achtel- und Sechzehntelnoten. Durch die stimmlosen Töne und die Ghostnotes wird an einigen Stellen eine Verschiebung der Schwerpunkte erzeugt.

┌ Aufnahme

Stimme 

dit n dt dt dü dit n dit dt dit dü dt dü n dü n dü t dü t dü t tsch ke e dü t dü t n dü t

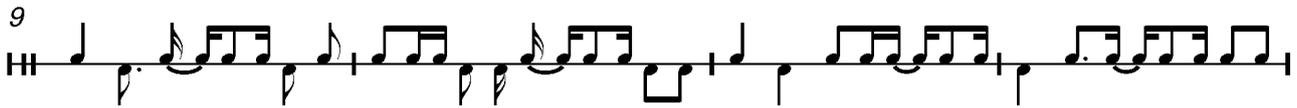
Stimme 

bid daõ ah dit n dt dt d dü t n dü t deõ dt dt dü t n dü t n dü t n dü t n dü t

Die entstehende rhythmische Figur, stark vereinfacht:

<sup>78</sup> ein Faktor, der bei vielen Geräten, wie der Boss Loopstation immer wieder zu Unmut führt. Matthias Grob beklagte sich bereits bei seinem ersten paradisi.loop: „Das rauscht, wie nix gut's.“

<sup>79</sup> Ghost notes are musical notes occurring in a rhythmic figure which are purposely deemphasized, often nearly to the point of silence. (Rick Mattingly, „All About Drums: A fun and simple guide to playing drums“, 2006)



Durch die rhythmischen Verschiebungen auf die vierte Sechzehntel einer Gruppe erinnert die Figur stark an brasilianische Musik wie Maracatu oder Samba Batucada. Clayton bleibt jedoch klar im Jazzidiom, was Stimmklang und Phrasierung (Laidbackness) angeht.

Der Basisloop ist viertaktig, sein Ende wird in der Transkription stets durch einen doppelten Taktstrich markiert. Im weiteren Verlauf habe ich um eine weitere Lesbarkeit zu garantieren auf die Übertragung der Silben in der Loopstimme zugunsten der Lesbarkeit verzichtet.

Durch minimale Overdubs an wesentlichen Stellen macht Clayton die harmonische Sprache ihrer Komposition deutlich. Die ersten beiden Takte des Loops suggerieren Es-Dur bzw.  $E^bA$ . Der dritte Takt beginnt mit dem Sprung cis/es/b. Durch das tiefe a auf der zweiten Zählzeit und der Wiederholung des a auf der ersten Zählzeit des nächsten Taktes klingen die Takte drei und vier nach einem  $A^{7b5}$  bzw.  $A^{7\#11}$ -Akkord.<sup>80</sup>

Im späteren Verlauf des Stücks (z.B. Takt 21) singt sie ein ges über dem ersten Takt. Dieser Ton ( $b3$  bzw.  $\#9$ ) ist durch die Harmoniefremdheit in diesem Kontext besonders Spannungsvoll. Die ihm zugeordneten Worte erhalten eine besondere Betonung. Sie wechselt zwischen Vocalese, ausgesungenen und gesprochenen Textpassagen. Mit den verschiedenen Mitteln geht sie sehr klar und differenziert um. Zu Beginn enthält der Begleitloop lediglich perkussive Vocalese-Silben. (-0:45) Die Vocalese als solistisches Element wird bis dorthin äußerst sparsam eingesetzt.

Nun beginnt der Gedichtvortrag mit gesungenen und gesprochenen Textpassagen. Den Gedichtvertonungsstil, den sie auf der Platte pflegt, bezeichnet Clayton selbst als *sing/saying oder Singsaying*.<sup>81</sup> Die Art und Weise des Sprechens kommt dem Sprechgesang der klassischen Moderne nahe. Dies kommt nicht von ungefähr, ist Clayton doch auch als Interpretin von Neuer Musik bekannt.<sup>82</sup> Sie wechselt Phrasenweise vom Sprechen zum Singen, wobei dies niemals wirklich schematisch wirkt. Der Vortrag ist insgesamt sehr

<sup>80</sup> Diese Auslegung erfolgt je nach Credo. In modernen Harmonielehren wird die  $\#11$  als reiner Terzstellvertreter betrachtet. Tritt sie in Quintfunktion auf, muss es sich demzufolge bei ihr um eine  $b5$  handeln. Dies kann Einfluss auf die dazugehörige Skala haben.

<sup>81</sup> „I mostly use it [Livesampling, Anm. d. Verf.] to make environments for poetry....i call it ...”sing/saying““, Jay Clayton im Interview mit Jan F. Kurth

<sup>82</sup> Clayton war unter Anderem Mitglied in Steve Reichs Ensemble und an den Aufnahmen von „Phases“ sowie „Music for 18 Musicians“ beteiligt.

ruhig, fast minimalistisch und wohlüberlegt, ohne allzu einstudiert zu wirken. Pro viertaktigem Loopdurchlauf sind maximal zwei Zeilen des Gedichts zu hören.

In ihrer Version hat sie konsequent das Wort „peace“ zu „spirit“ verändert, die entsprechende Zeile liest sich nun „with brightness of spirit“. Dem kann ein eingeübter „falscher Fehler“ zugrunde liegen. Gleichzeitig kann dies auch eine bewusste Entscheidung gewesen sein, um die persönliche Bedeutung des Gedichts herauszuarbeiten. Solche undogmatischen Umgehensweisen mit Text findet man häufig bei Jazzsängern.<sup>83</sup>

Nach dem Vortrag (2:05) folgt ein instruvokales Vocalese-solo, bei dem auch ein Chorus-Effekt eingesetzt wird. Das Solo erstreckt sich über 7 Loopdurchgänge, als einzige Worte tauchen die Anfangszeilen der beiden Strophen (love is a place/yes is a world) durch den Chorus gesungen auf.

Nach 7 Durchgängen (3:14) beginnt sie nun wieder mit textbezogenen Gesang. Dabei singt sie in eine permanente Overdubschleife, so dass sich immer weitere Schichten mehrstimmigen Gesangs über ihren anfänglichen Basisloop legen. Es entsteht eine Collage aus den Zeilen des Gedichts. Die Zeilen „all places“ und „all world“ treten durch Wiederholung, Langgezogenheit und Mehrstimmigkeit besonders hervor. Wenn der aufgebaute Loop seinen von Clayton gewählten Kulminationspunkt erreicht, schließt sie die Overdubschleife und singt noch einzelne Stimmen zum Loop, ohne sie aufzunehmen. Schließlich blendet sie den Loop allmählich aus und übernimmt mit der Stimme ein an den Anfang des Stücks angelehntes perkussives Pattern. Der Loop wird weiter ausgeblendet und verstummt, ihre ohne Loops und Overdubs gesungene Stimme führt das Stück schließlich zu Ende. Der letzte Ton ist ein Basston auf der Silbe „daø“.

Die Komposition folgt einem im Vocal-Jazz und im Jazz allgemein häufig verwendeten formalen Aufbau: Intro – Thema – Instrumentalsolo – Schlussthema mit Variationen. Als Intro lässt sich der Aufbau des Loops bezeichnen, der Gedichtvortrag ist das Thema. Ihr Vocalese-solo wird durch den deutlichen Unterschied zum Thema und den weitestgehenden Verzicht auf Text als Instrumentalsolo wahrgenommen. Das Einflechten von Text im Solo macht den Bezug zum Thema klar erkenntlich. In einer Jazzband mit Gesang würde ein solierender Instrumentalist hier Motive aus dem Thema zitieren. Im Schlussthema, der offenen Overdubschleife, wird der Text nochmals neu vertont, diesmal nur gesungen. Sie verwebt ihren Gesang mit dem Basisloop, so dass sich das Gefühl einer Ganzheitlichkeit von Begleitung und Sologesang einstellt. Durch das rein solistische Ende wird dem Stück eine deutliche Formklammer gegeben. Es stellt den Bezug zum Anfang her.

---

<sup>83</sup> Ja, ich hätte sie fragen können, nein, ich habe mich nicht getraut, sowohl aus Respekt vor der künstlerischen Leistung als auch vor dem Alter.

## 4.2 David Moss: Strange Story # 7/ Strange Story # 8

In seinen heutigen Live-Performances verwendet Moss ein relativ einfaches Setup, bestehend aus einem *Boss SP-202 Dr. Sample DJ Sampler*, einem *Super Replay* von *Electro Harmonix* und einem *PDS-1002 Delay* von *Digitech*.



Häufig sitzt er an einem mikrophonierten Tisch und nutzt diesen auf vielfältige Weise als Klang- und Resonanzkörper. Daraus , sowie aus seinen stimmlichen Klängen, die zwischen instrumentalem Gesang („Scat“), textfreiem sprechnahen Gesang und Geräuschen variieren und Perkussionsinstrumenten, kreiert er Loops und Samples. Besonders beeindruckend ist sein ausgeprägter Falsett-Gesang, der ihm einen Vorstoß bis in hohe Sopranregister ermöglicht. Häufig

verbindet er diese Klänge durch eine erzählte Geschichte, wie etwa seinen Erlebnissen als Jugendlicher in einer Hippie-Kommune.

Die vorliegende Aufnahme entstand live am 25.7.2002 in Sogna im Arezzo, in Italien. Die Stücke „*Strange Story #7*“ und „*Strange Story #8*“ bilden einen Zyklus und gehen fließend ineinander über. Sie basieren auf Auszügen aus Italo Calvinos *Die Unsichtbaren Städte* (*Le città invisibile*). Dieses außergewöhnliche, 1972 erschienene Buch lässt sich in keine der herkömmlichen literarischen Gattungen wirklich einordnen. Immer wieder hat es Künstler aus der ganzen Welt zu verschiedenen Adaptionen angeregt, sei es szenisch, architektonisch, visuell oder eben musikalisch.

*Newly arrived and quite ignorant of the languages of the Levant, Marco Polo could express himself only by taking objects from his baggage; drums, salt fish, necklaces of warhog's teeth; and he would explain them with gestures, cries, leaps of wonder or horror or by imitating the languages of the barbarians.<sup>84</sup>*

Dies ist ein Auszug des Kapitels, auf dessen Basis Moss seinen Vortrag beginnt. David Moss hält seinen Vortrag auf Englisch. Dies ist insofern relevant, als dass es im Buch immer wieder um Verständigungsprobleme, Sprachbarrieren und ihre Lösungen geht. Das Thema wird von Moss bereitwillig aufgenommen. Bereits seine Ansage wird zum Teil des Vortrags. Er bedauert es zutiefst, seinen Vortrag auf Englisch halten zu müssen, tut dies jedoch auf szenische Art und Weise im für ihn so typischen Sprechgesang. Er enthält viele

---

<sup>84</sup> Italo Calvino, *The invisible cities*, Trading cities .1

Kunstpauzen und Tonhöhenveränderungen, aber auch Geräusche wie Atmer und Räuspere. Moss geht mit diesen Mitteln bereits musikalisch um und kreiert eine Art Vorspiel für das eigentliche Stück.

Der Vortrag des Calvinotextes hebt sich noch einmal von der Ansage ab. Rhythmisch gesehen beginnt Moss mit großen Notenwerten, welche nach einer Pause verkleinert werden. Dabei geht er sehr agogisch mit dem Sprachrhythmus um, ohne einen inneren Puls zu verlieren.



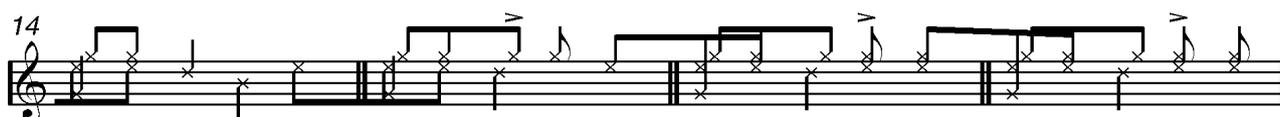
Schließlich beginnt er, Geräusche von anderen Klangquellen in den Vortrag einzuflechten. Zunächst eine Maultrommel, dann das Zusammenschlagen großer Klanghölzer zur Illustration des Wortes *Objects*. Die Textpassage über Marco Polos Mittel zur Illustration der Objekte münden in eine Improvisation aus verschiedenen extremvokalistischen Elementen wie amphoteren Tönen, gepresster Stimme, sprechnahem Gelächter oder Falsetttönen. Dabei wechselt Moss ständig zwischen den Klängen und Registern schnell. und virtuos. Immer wieder flechtet er einzelne Perkussionselemente und Synthesizerklänge mit ein. Schließlich mündet er in einem langen, hohen Falsetttönen. Dieser wird gesampelt und für ein paar Sekunden im Raum stehen gelassen. Nach einigen dazugespielten Akzenten auf Perkussioninstrumenten reißt er den Ton ruckartig ab und improvisiert sprechnah, wobei er verschiedene „Sprachen“ und Stimmtechniken in witziger Manier kombiniert. Hin und wieder lässt er einzelne Wortfetzen erkennen, wie *the story of the languages is the language...* Diese lassen sich nicht im Calvinotext wieder finden, Moss assoziiert selbst über das Thema Sprachen. Durch die Verwebung mit Nonsenslauten erhalten die konkreten Worte eine hohe Bedeutung.

Nach 3 Minuten Laufzeit baut Moss eine längere Samplefläche (45 Sekunden) aus verschiedenen langen Tönen und konstanten Geräuschen auf, die in einen Fluss aus mehrfach overdubten Schmatzlauten münden. Diese plötzliche Ruhe bildet einen harten Bruch zum vorher gehörten und öffnet für den Zuhörer einen weiten Raum.

Der Teppich aus Schmatzlauten bildet die Überleitung zum zweiten Teil der *Strange Story*, den Moss mit #8 übertitelt. Dieser Teil enthält eine Fortführung der Idee des Reisenden, die sich so nicht bei Calvino finden lässt.

*It was very tiring to be traveling all the time, so Marco had to relax every so often, and, as he relaxed, the air would move around him and he would hear a rhythm, almost like a strange horse; very unfortunate horse.*

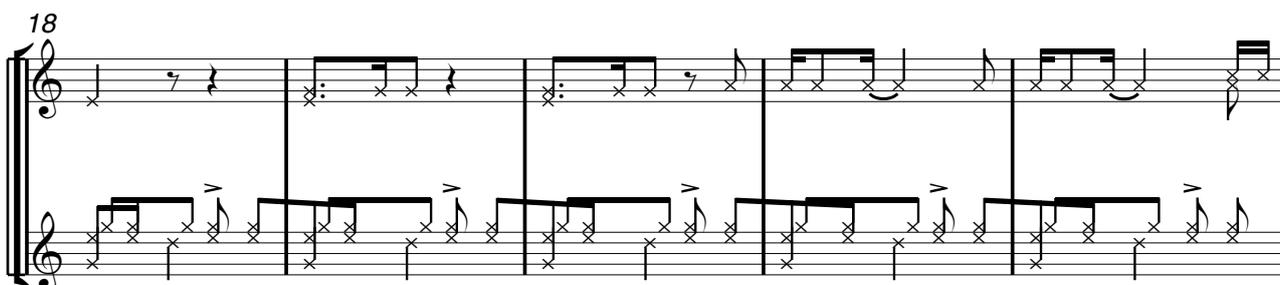
Zunächst ertönen einige Schläge ungesamlet, vermutlich auf einem mikrophonierten Tisch.<sup>85</sup> Im Verlaufe dieses Vortrags kreiert Moss einen rhythmischen Loop aus Klopfgeräuschen. Dieser Loop wird durch Overdubs Schlag für Schlag aufgebaut.



*Doppelstriche markieren das Loopende, Betonungszeichen den empfundenen Schwerpunkt.*

Durch die Schichtung und die Betonungen der Overdubs verändert sich die Wahrnehmung des Taktschwerpunktes nach 5-6 Durchgängen.

Nach der *horse*-Episode samplet Moss weitere Overdubs:



So entsteht ein vielstimmiger perkussiver Loop im 5/8-Takt, der an Geräusche von Pferdehufen erinnert. Moss schickt seine Stimme durch ein Delay, welches seine Stimme mit digitalen Klängen anreichert. Nach ein paar Wiederholungen beginnt er, den Anfangstext *Newly arrived...* neu zu vertonen und lässt den Huf-Loop schließlich allmählich ausklingen, während er aus Papiergeräuschen einen neuen, wabernden Loop aufbaut. Dieser steht schließlich allein im Raum und verklingt allmählich über 30 Sekunden.

Moss Solostück für Stimme, Perkussionsinstrumente und Elektronik ist ein völlig anderer Ansatz, Lyrik zu vertonen als der von Jay Clayton. Auch er wählt eine Klammerform, indem er den Vortrag mit einer Reminiszenz an den Anfang bzw. einer Variation über den Anfang beendet. Die dazwischen liegenden Teile lassen sich jedoch weitaus weniger mit

<sup>85</sup> Ein typisches Element von Solokonzerten bei Moss, so z.B. am 28.05.08, Lantaaren/Venster, Rotterdam/NL

Formbegriffen des Jazz erklären. Die Struktur hat vielmehr etwas Suitehaftes. Ruhige und bewegtere Teile wechseln sich ab.

- *Strange Story #7*
- Einleitung (eher ruhig) 0 - 0:38
- Vorstellung des Textes (zunächst ruhig, zunehmend bewegt) 0:38 - 1:25
- Languageimprovisation 1 (bewegt) 1:25 - 1:50
- stehender Ton (ruhig) 1:50 - 2:12
- Languageimprovisation 2 (sehr bewegt) 2:12-2:45
- Silence/Lange Töne (ruhig) 2:45 - 3:53
- *Strange Story #8* (im Original durch Trackmark kenntlich gemacht, hier als ein Track)
- Relax (ruhig) 3:53 - 4:30
- a horse (zunehmend bewegt) 4:30 - 5:51
- quasi coda (sehr bewegt) 5:51-6:24
- Outro (zunehmend ruhig) 6:24-Ende

Wie sich unschwer erkennen lässt, überwiegen die ruhigen Teile. Trotz der Vielzahl der eingesetzten Mittel sind diese klar strukturiert eingesetzt und unterstützen den Gedanken der Trennung der Teile. Sampling wird meist dazu eingesetzt, Teile miteinander zu verbinden, so am Ende von #7 und als verbindendes Element der letzten drei Teile von #8.

### 4.3 Michael Schiefel: Soundscape

Das Stück *Soundscape* von Michael Schiefel ist eine Improvisation, die Schiefel auf seinem youtube-Kanal „*Kinderjesus*“ veröffentlicht hat. Sie ist mit drei Kameras aus drei unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen worden. Die Haupteinstellung zeigt Schiefel im Medium Shot<sup>86</sup> aus einem 45°-Winkel, so dass seine Elektronik gut sichtbar ist. Hinter ihm befinden sich zwei weitere Schirme, auf denen Schiefels Gerät aus der Draufsicht und Schiefel selbst frontal zu sehen sind. Die Schirme sind nachträglich mittels Bluescreentechnik nachträglich eingefügt worden. Dies ist unter anderem daran erkennbar, dass die Übergänge zum „richtigen“ Bild nicht immer ganz sauber und perspektivisch korrekt sind.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> im engeren Sinne handelt es sich um den American Shot, bei dem der Protagonist vom Kopf an abwärts bis zu einer Linie zwischen Gürtel und Knie gezeigt wird. Diese Einstellung wird häufig in amerikanischen Western verwendet.

<sup>87</sup> Gutachten von Benjamin Schindler, Filmemacher und Medienkünstler



Durch dieses Verfahren hat der Zuschauer die Möglichkeit Schiefel isoliert bei der Bedienung der Elektronik zuzuschauen, sowie ihn mit Elektronik und Bedienung seitlich zu betrachten und die Show frontal zu genießen. Die drei Ansichten sind untereinander und mit dem Ton synchron. Abgesehen vom Applaus-Einspieler wirkt das Stück wie live an einem Stück aufgenommen.

Schiefel singt komplett textfrei auf Vocalesesilben. Die gewählten Silben sind in der Artikulation sehr weich und offen, gleichzeitig präzise und sehr instrumental. Er beginnt zunächst mit einem Basston cis, der mithilfe eines Octavers tiefer oktaviert wird. Er setzt erneut an und kreierte einen kurzen Loop, der mehrfach overdubt wird. Dadurch schafft er einen pulsierenden Bordunton.

Über diesem Bordunton beginnt Schiefel nun allmählich, eine modale Improvisation zu entwickeln. Hierzu stellt er noch einen sehr dezenten Wahwah-Effekt<sup>88</sup> ein.



Die Tonalität ist Dur<sup>7</sup> (mixolydisch) und bezieht sich durch die Motivik zum Teil eher auf eine volkstümlich-modale erniedrigte siebte Stufe als Dominante.<sup>89</sup> In der nächsten Phrase kreierte Schiefel zwei kurze Loops aus langen Tönen, die jeweils mehrfach overdubt werden.



Diese gesampelten Töne setzt er später, ähnlich wie Bleckmann, als Begleitung für seine Vocaleselinien ein.

<sup>88</sup> Effekt, bei dem eine Klangspitze eingestellt wird und durch das Frequenzspektrum geschoben wird. Der entstehende Klang entspricht in etwa dem amerikanischen Laut „wah“ [waː]

<sup>89</sup> Die Auflösung des Motivs nach dem Registerwechsel bezieht sich auf h als neuen Grundton. Mit dem nächsten Motiv wird wieder cis angesprungen. Trotz des Bordun auf cis suggeriert diese Stelle C<sup>#</sup>-B-C<sup>#</sup>. Diese Kombination findet sich häufig in Countrymusik und wird deshalb auch *Midwestern flat seven* genannt.



Im Verlauf dieses Motivs ändert er die Tonalität nach cis-moll und singt e statt e-is. Durch die Konservierung des e wird der moll-Eindruck noch verstärkt. Schiefel singt nun, über die Quinte gis, eine längere Linie, die dem hohen cis zustrebt und in der Quinte gis endet:



In der nächsten Phrase montiert er eine gesungene Linie gegen ein gesampelte. Dabei handelt es sich allerdings nicht um die soeben gehörte, wie man zunächst annimmt.

Stimme

Elektronik

Beim ersten Mal wird das Sample nicht ganz bis zum Ende gespielt. Es ist anzunehmen, dass das Stück doch in mehreren Takes aufgenommen wurde oder dass das Sample noch von einem vorherigen Take im Speicher verblieben ist.

Stimme

Elektronik

Stimme

Elektronik

Das Sample wird noch anderthalb mal abgespielt und wird mit den stehenden „Begleitungsstönen“ gemischt. Die Töne erklingen verhaltener als zu Beginn, anscheinend kämpft Schiefel mit der Technik, bis er sie wieder dort hat, wo er sie gern hätte. Er lässt aber auch

nicht locker und setzt, sowie der Quintton wieder steht, einfach neu an, getreu seinem Motto: „Gelassen bleiben, wenn etwas schiefgeht. Es geht immer etwas schief.“<sup>90</sup>

Als Nächstes erlebt der Hörer das Einsamplen einer längeren Phrase:



Sie wird auszugsweise rückwärts und vorwärts abgespielt:



Die Linie wird weitere zweieinhalb Mal abgespielt. Mit den zuvor konservierten Tönen kreiert Schiefel eine Mehrstimmigkeit und singt selbst Auszüge aus der Linie hinzu. Anschließend setzt er neu an:



Um diesen Effekt zu erzeugen, gibt es zwei Möglichkeiten: entweder man betätigt mehrmals hintereinander den Start des Samples oder verkürzt das Sample temporär so, dass nur der Beginn immer wieder in Schleife abgespielt wird.<sup>91</sup> Auch hier singt Schiefel ähnliche Phrasen hinzu.

Schließlich oktaviert er seine Stimme wieder mittels Octaver und simuliert einen E-Bass. Die einzelnen Linien werden durch das Wechseln der Begleittöne fis/gis abgetrennt.



Nun beginnt Schiefel mit mouthpercussion:

<sup>90</sup> Schiefel im Interview mit Jan F. Kurth, auf die Frage, was seine wichtigste persönliche Erfahrung mit Live-sampling war.

<sup>91</sup> In manchen Samplern wird diese Funktion „change/move/shift loop end time“ genannt.

Zunächst sampelt er sein Pattern nicht, setzt neu an und wird dabei von einem, vermutlich versehentlich abgespielten Sample, unterbrochen. Schließlich baut er doch seine Perkussionsmaschine auf, zunächst aus seinem Grundgroove:

welcher mit durchgehenden Sechzehnteln, die die >giss<-Betonung unterstützen, ange-reichert wird. Auch diesen unterteilt er mittels seiner hohen Begleittöne in Phrasen und singt Linien dazu. Anfangs wechselt der Begleitton unregelmäßig nach 3 - 6 Vierteln, schließlich groovt sich Schiefel in einem taktweisen Wechsel ein.

Dieses abschließende Solo, das sich insgesamt über eine knappe Minute erstreckt, beinhaltet diverse Effekte wie Chorus und Vocoder. Am Ende kreierte er eine kurze, sich periodisch wiederholende Struktur aus einem langsam abgespielten Perkussionspattern und der darüber liegenden Bordunbegleitung. Sie wird durch das Delay allmählich ausgefadet, der Applaus kommt vom Band.

Mit diesem Stück gibt Schiefel ein gutes Beispiel für eine anschauliche Machart von improvisierter Vokalmusik mit Livesampling. Der Aufbau und die Elemente sind sehr klar gestaltet und durch die Inszenierung mit drei Kameras hat der Zuschauer und Hörer einen Einblick in das Schaffen am Gerät. Auch setzt Schiefel seine ungewöhnliche Stimme mit dem Stück geschickt in Szene.

#### 4.4 Michel Waisvisz and Children



Der Auftritt von Michel Waisvisz am 21. Mai 1994 beim 23. Moers Festival bestand aus einem Soloteil sowie Livesampling und -verarbeitung von Kinderstimmen. Waisvisz benutzte hier seine *Hands* für die Bedienung seines Samplers, eines Desktop-Computers sowie mehrerer Synthesizer.

Zur technischen Überwachung und zum Umschalten zwischen den Geräten war aufgrund der Komplexität des Setup ein Assistent zuständig. Somit konnte Waisvisz sich allein auf das Musizieren mit seinen *Hands* konzentrieren.

Zur Darstellung der Performance von Michel Waisvisz möchte ich anmerken, dass mir eine ausschließliche Darstellung in Noten wenig sinnvoll erschien. Das Ergebnis ist von einer solchen Komplexität, dass auch ein vollständiges Notenbild nicht ohne eine ausführliche schriftliche Erklärung auskäme.

Zunächst verwendet Waisvisz lediglich Synthesizer, synthetische Instrumente, zur Klangerzeugung. Diese steuert er mit seinen *Hands* an. Nach 18 Minuten Improvisation mit den Synthesizern kommt erstmals seine Stimme zum Einsatz. Eingebettet in leise, sphärische Klangflächen sondert Waisvisz einen archaisch anmutenden Schrei ab:

Stimme

Elektronik

aa - aa - - aa - Synthesizerton, mögl. Samplefehler

Nach dem Schrei hört man einen kurzen Synthesizerton in der gleichen Tonhöhe wie der letzte, von Waisvisz gesungene Ton. Kurz darauf wiederholt Waisvisz seinen Schrei auf fast die gleiche Art und Weise. Allerdings wird auch der Ton in der Mitte angeschliffen. Der zweite Schrei wird fast „verdeckt“, nicht vordergründig dargebracht; als gelte es, den vorangegangenen unauffällig zu wiederholen.

Stimme

Elektronik

Verdeckt

Loop A

aa - aa - ooh

aa - aa - ooh.

Es könnte beim ersten Schrei ein Samplefehler aufgetreten sein, das Gerät hat möglicherweise nicht aufgenommen. Der zweite Schrei jedenfalls wird noch im Ausklingen des ersten Schreis wiederholt. Dies spricht eher für eine sehr komplexe Delayfunktion als für eine Loopfunktion. Gleichwohl ist Waisvisz in der Lage, die Abstände zwischen den einzelnen Wiederholungen zu steuern, wahlweise zu verkürzen oder zu verlängern. Zunächst entsteht so eine Verdichtung, in die hinein er einen zweiten, höheren Schrei entlässt.

Stimme

Elektronik

oooh

Dieser zweite Schrei wird in die Delaykaskaden hinein abgespielt, gestreckt, einzelne Töne schließlich gestaucht und verdichtet, so dass eine große Terz aus g und h entsteht. Das ist nur möglich, weil Waisvisz mit seinen *Hands* einen so präzisen Zugriff auf seine Samples hat, dass er Abspielpunkte intuitiv verschieben kann. Es entsteht kein digitales Knacken, welches sonst beim Abschneiden eines Samples entsteht. Die Interpolation<sup>92</sup> von Waisvisz Sampler lässt keine Wünsche offen.

Der Vorgang der Verdichtung wird auf ähnliche Weise wiederholt, und die noch immer präsente Synthesizerbegleitung beginnt, auf das Samplegeschehen durch das Nachspielen einiger hervorstechender Töne mit zugeordneten synthetischen Instrumenten zu reagieren. Dies wird durch einen *frequency to midi* oder *pitch to midi converter* ermöglicht. Er analysiert die gesungenen und gesampelten Töne und wandelt diese in Mididaten um. Aus diesen Daten wird eine Begleitung generiert, je nach detaillierterer Spielanweisung, zum Beispiel „Dopplung aller Töne, die häufiger als 15 mal zu hören sind“.

Nach anderthalb Minuten klingt dieser erste Teil von Waisvisz' stimmlicher Improvisation auf einem g aus. Es ist der mittlere Ton des ersten gesampelten Motivs, der in kurzer Schleife gespielt wird.

<sup>92</sup> In der Mathematik bezeichnet Interpolation ein Verfahren, bei dem gegebene diskrete Daten (hier: das Sample) mit geschätzten Daten kombiniert werden. Die ausgewählte Stelle innerhalb des Samples ist bekannt, an den abgeschnittenen Rändern liegen unbekannte Stellen. So entsteht das digitale Knacken. Es wird ein störungsfreier, weicher Übergang errechnet, der Ende und Anfang des Samples miteinander verbindet.

Nun treten Kinder in Erscheinung, die Waisvisz vor seiner Performance entsprechend instruiert hat, auf sein Zeichen hin auf die Bühne zu treten und vokal produzierte Geräusche von ihm sampeln zu lassen.

Die Geräuschsammlung beginnt mit einem Donald-Duck-artigen Quaken und einem lang gezogenen Seufzer. Diese Geräusche werden miteinander montiert und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abgespielt. Dadurch entsteht der Effekt verschiedener Tonhöhen. Das Quaken verwandelt sich in ein tiefes Husten, nach 10 Sekunden Verarbeitung reißt Waisvisz die Wiedergabe abrupt ab. Ein bewunderndes Johlen wird von einem Zuschauer in die auftretende Stille gerufen. Sofort wird das nächste Geräusch gesampelt. Es ist ein hoher Pfeifton, hervorgerufen durch einen Vorstoß ins Pfeifregister, kombiniert mit einem stimmhaft alveolaren Vibrant >r<.

Von diesem Laut nimmt Waisvisz zwei Versionen auf, er lässt ihn das Kind wiederholen und erschafft Überlagerungen der beiden Laute in verschiedenen Abspielgeschwindigkeiten. Nach 5 Sekunden spielt er zusätzliche synthetische Töne ein. Ob und inwieweit diese mittels eines *pitch to midi converters* entstehen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Im direkten Anschluss an die Pfeiftöne erklingt auf Waisvisz' Geheiß der Ruf eines Kindes. Dieser Ruf ruft Erinnerungen an Waisvisz' eingangs abgesonderten archaischen Schrei wach. Er wird nicht nur gesampelt, zur besseren Transposition wird er durch einen Limiter geschickt. Dadurch klingen die lauten Teile des Klangs wie digital nachmodelliert.<sup>93</sup>

Zur allgemeinen Erheiterung des Publikums erklingt als nächstes ein ziegenartiges Meckern. Dieses wird klassisch in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt. Waisvisz verwendete die so entstehenden Töne als Material für eine spontan entstehende Komposition. Sie erinnert an einstimmige Phantasien für Blasinstrumente, welche durch geschickte Stimmführung und Sprünge Mehrstimmigkeit vorspielen.<sup>94</sup> Zum Teil schafft Waisvisz auch wirkliche Mehrstimmigkeit durch gleichzeitiges Abspielen mehrerer Samples.

---

<sup>93</sup> Inspiriert von diesem Schrei hat Waisvisz später ein Stück für den Jungen geschrieben. Es trägt den Titel „Faustos Schrei“.

<sup>94</sup> vgl. die Phantasien von G.Ph. Telemann, häufig von Travers- bzw. Blockflötisten, also einstimmig gespielt.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Stimme' (Voice) and contains vocal lines with lyrics 'mäh mäh' and a section labeled 'Sampler' with triplets. The middle staff is labeled 'St.' (Piano) and contains piano accompaniment with triplets. The bottom staff is labeled 'St.' (Piano) and contains piano accompaniment with a section labeled 'etc langsames Auslaufen'.

Nach 7 Sekunden bearbeiteter Samples treten erstmals Störgeräusche auf, die im weiteren Fugenverlauf zunehmen. Erst im „Auslaufen“ auf längeren Glissandi verschwinden diese Geräusche. Dies könnte ein weiterer Hinweis auf mögliche Fehlfunktionen in Waisvisz' Sampler sein.

Als nächstes samplet Waisvisz ein Zischen eines Kindes, das er durch diverse Delays und Filter jagt und dadurch einen dichten Klangteppich erzeugt. Es entsteht ein kurzer Moment der Konfusion, in dem unklar ist, was als nächstes passieren wird. Man hört verschiedene Kinderstimmen verschiedene Laute von sich geben. Der kindliche Enthusiasmus wird vom Publikum mit wohlwollenden Amusement quittiert, schließlich findet eines der Motive der Kinder Eingang in den Sampler und wird für ein paar Sekunden bearbeitet und abgespielt. Aber die Konfusion ist noch nicht vorüber: Es erklingen wieder synthetische Klänge, dann ein Klicken und wieder eine kurze gesampelte Passage. Auf einen Schrei Waisvisz' folgt eine Pause. Anscheinend ringt er mit der Technik, was vom Publikum mit Gelächter quittiert wird. Die hier entstehende Pause dauert fast 20 Sekunden.

Schließlich hat Waisvisz die Technik wieder unter Kontrolle: Virtuos überführt er einen Klang in eine Art Step Sequencer<sup>95</sup>. Der Sequencer verwendet synthetisches und gesampeltes Material, durch die Tonrepetitionen gibt er der Passage eine rhythmische Struktur.

Den weiteren Verlauf, insgesamt etwa knapp 5 Minuten, gestaltet Waisvisz alleine mit seinen Hands, seinem Sampler und seinem Synthesizer.

Was Waisvisz' Performance bemerkenswert macht, sind die Anschaulichkeit und die Publikumsfreundlichkeit seiner eingesetzten Mittel. Durch die *Hands* wird er seiner selbst aufgestellten Maxime, elektronische Instrumente müssen eine physische Entsprechung

<sup>95</sup> als Step Sequencer bezeichnet man ein Gerät, welches eine bestimmte Tonfolge, die vorher programmiert wurde, abspielen kann. Dabei muss jeder Ton hinsichtlich Höhe, Dauer und Lautstärke zuvor programmiert werden.

des Klangerzeugungsprozesses auf der Bühne haben, gerecht. Für das Publikum entsteht sofort ein Zusammenhang zwischen den Armbewegungen mit den *Hands* und deren klanglichem Ergebnis. (siehe dazu auch das Interviewvideo von VPRO auf der CD)

Der Einsatz von Kindern als Klangquelle und dem spürbaren Enthusiasmus der Kinder auf der Bühne bei der Geräuschproduktion verdeutlichen, dass Elektronik nicht nur etwas für Spezialisten, Freaks und Nerds ist. Sie erscheint kinderleicht.

Der Umgang mit auftretenden Fehlern verdeutlicht zwei Dinge: Es handelt sich hierbei nicht um ein vorgefertigtes Tonband, sondern um improvisierte Musik, die im Moment entsteht. Durch die Fehler die menschliche, nicht perfekte Komponente, die für den Improvisationsprozess so wichtig ist, für den Zuschauer nachvollziehbar erhalten.

#### 4.5 Theo Bleckmann: *Life is just a Bowl of Cherries*

Das Stück *Life is just a Bowl of Cherries* stammt ursprünglich von Ray Henderson, der Text ist von Buddy G. de Sylva und Lew Brown. Das Stück bildete den Auftakt der Revue *It's the cherries!* im Jahre 1931. Es fand aber auch Eingang in die von Broadway-Entrepreneur George White produzierten *George White's Scandals*, einer jährlich neu produzierten Serie von Revuen mit großen Hits einer jeweiligen Musical Saison. Aus dieser Revue stammt die wohl bekannteste Version, gesungen von Rudy Vallee. Bemerkenswert ist, dass auf der von Vallee aufgenommenen Version er sich in der Reprise in einem Spottchorus über seinen Show-Kollegen Willy Howard lustig macht – *there's no business like showbusiness!*



Bleckmann singt das Stück als Zugabe seines Soloprogramms *Songs for Voice, Loops and Toys* bei seinem Auftritt beim Moers Festival, 11. Mai 2008.<sup>96</sup> Zunächst kreiert er einen pulsierenden Loop aus einer leise gespielten Trillerpfeife. Dazu sampelt er ein blubberndes Rauschen, wie von einer mit Wasser gefüllten Vogelpfeife. Über diese Klangfläche spielt er Passagen von einem Diktiergerät ab, mit dem er auf der Bühne abwechselnd spult und abspielt. Auf dem Band des Diktiergeräts erklingen Gesangsübungen, eine gesprochene Frauenstimme, sowie synthetische Töne. Auch das Vorspülgeräusch des Diktiergeräts wird

---

<sup>96</sup> Die komplette Transkription finden Sie im Anhang

mit in den Loop eingesamlet. Es mischt sich hervorragend mit dem blubbernden Geräusch der Pfeife.

Nun beginnt Bleckmann, durch ein starkes Delay Akkordbrechungen zu singen. Mittels seiner Elektronik kann er einzelne Töne und Tonüberlagerungen sofort im Speicher konservieren und auf sie zugreifen. Dies tut er ausgiebig, bis er ein Instrumentarium von 6 verschiedenen Mehrklängen zur Verfügung hat. Im Hintergrund läuft der Anfangsloop aus Vorspulen und Blubbern weiter, während die Mehrklänge nun auf den Zuhörer in kurzen Abständen periodisch abgespielt einprasseln.

Bleckmann kreiert kleine Melodien und Spannungsbögen aus den teils sehr dissonant zueinander klingenden Klängen.

Immer wieder mischen sich unter die puristischen Klänge Elemente des Anfangs, so die erste Dreiklanglinie oder das Spulen und Abspielen des Diktiergeräts. Zwischendurch nutzt er eine live gespielte Kuhglocke als Klangmittel. Zu dieser gesellt sich über der ausklingenden Mehrklangkaskade ein Loop aus einer alpinfolkloristisch anmutenden Vocaleselinie, mit der er die Grundtonart Des-Dur verdeutlicht.

Aus einem langgezogenen *ooooh* auf *as* heraus entwickelt Bleckmann nun das Thema des Originalstücks. Es wird zunächst von der Des-Dur-Linie, dezenter Kuhglocke und dem langgezogenen *ooooh* begleitet. Er singt es ohne große Verzierungen, sehr nah am Notentext des Originals und arbeitet in der Ausgestaltung lediglich mit Tempo, Agogik und Klang.

Nach der Hälfte des Themas mischt Bleckmann erneut die Mehrklangkaskade und den alten Basisloop aus Spulen und Blubbern mit dazu. Sie werden wieder ausgeblendet. Den letzten A-Teil des Themas singt er lediglich von der Kuhglocke begleitet und mit extrem fragilem, falsettlastigem Stimmklang.

Es gibt in Bleckmanns Performance zwei interessante Hauptaspekte; dies ist zum einen die bedingungslose Umsetzung seines geäußerten Anspruchs, nicht „nur“ andere Instrumente im Livesampling kopieren zu wollen, sondern sich lediglich der Stimme als Instrument zu bedienen; zum anderen der Kontrast zwischen Hightech – komplexen, hochvirtuos gesteuerten Samplingtechniken – und Lowtech – Kuhglocke, Diktiergerät und der pure Stimmklang allein.

Das Stück bewegt sich von sehr einfachen Loops über hochkomplexe Strukturen zurück zum Einfachen. Im Thema des Originalstücks wird die Einfachheit gegen das Komplexe montiert. Bleckmann lässt das Stück im „Einfachen“, welches nach dieser langen Reise sicher nicht mehr ganz leicht fällt, enden und unterstreicht allein dadurch sein Statement, auch und vor allem ohne Elektronik solo singen zu wollen.

Bleibt noch anzumerken, dass in der Art und Weise der Kompromisslosigkeit der minimalistisch eingesetzten Mehrklänge eine Anleihe an Bleckmanns langjährige musikalische Wegbegleiterin Meredith Monk nachklingt. Auch sie hat oft eindeutige, puristische Klänge in minimalistischer Manier eingesetzt.<sup>97</sup> Die Art und Weise wie Bleckmann sie einsetzt ist allein durch das Setup – Vokalist, Elektronik, Spielzeuge – seine ganz Eigene und geht weit über eine pure Übersetzung in sein Setup hinaus.

#### 4.6 Ridina Ahmedova: *Děšť*



Das Stück *Děšť*, auf deutsch *Regen* ist eine Eigenkomposition der in Prag lebenden, tschechisch-sudanesischstämmigen Sängerin und Komponistin Ridina Ahmedova. Die Aufnahme stammt von einem Livekonzert im Prager Club NoD am 29.5. 2006 anlässlich ihrer CD-Veröffentlichung *Hlasem* (*Stimme*).

Für Ahmedova ist der Name der Komposition vor Allem eine Widerspiegelung der für sie persönlichen Bedeutung des Stücks. Es wird komplett ohne Text, lediglich auf Vocalese silben gesungen. Ihr Setup besteht lediglich aus einem Loopgerät. Sie verwendet die Boss *Loopstation RC 20*, eins der meistbenutzten Geräte. Sie gebraucht keinerlei Effektgeräte oder sonstiger Erweiterungen.

Zu Beginn schafft sie eine rauschende Klangfläche aus verschiedenen Geräuschen. Sie pustet ins Mikrofon und gibt Schnalz- und Klicklaute von sich. Diese Laute sind zunehmenden Regentropfen nachempfunden. Die Fläche entwickelt sich allmählich und steht im Raum. Nach 55 Sekunden Gesamtlauzeit beginnt Ahmedova mit dem Basispattern des Songs.

---

<sup>97</sup> Hier sei auf ihre Theaterwerke oder CDs wie „Do You Be“ verwiesen

149 Loop  
St. De dad di dad dung dad de dung de dad dad dung dad dung dad dad dad de dad da

153  
St. dungdad de dad dung dad de dung dungdad deddung dad dung dad ded dud dedada de

Insgesamt besteht das Stück also aus neun Stimmen, die alle einzeln über den Basisloop gesungen und aufgenommen werden. Eine komplette Transkription des Stücks findet sich im Anhang dieser Arbeit. Im gesamten Stückverlauf fällt die Präzision und die bewusste Auswahl ihrer Silben auf. Dadurch ist später, wenn sämtliche neun Stimmen erklingen, die klangliche Transparenz gesichert. Zu beachten ist auch, dass Ahmedova fast alle Overdub-Passagen an einem Stück durchsingt, anstatt zwischendurch Pausen zu machen. Auch macht sie nie einen Schritt durch eine eventuelle Undo-Funktion rückgängig. Dies erzeugt eine große Ruhe im Vortrag. Der Zuschauer erhält das Gefühl eines stetig wachsenden Werkes. Es gibt keine Brüche oder Neuansätze, alles fließt unter einem langen Bogen.

Ahmedova steht für ihre Performance im mittleren Drittel einer kleinen Theaterbühne vor einer weißen Leinwand. Sie steht sehr nahe am Loop-Gerät, welches sie bequem im Stehen mit der Hand erreichen kann. Während des Vortrags schaut sie immer wieder auf die Kontrollen des Geräts, sucht danach wieder den Blick des Publikums und bleibt auf die Musik fokussiert.

Nach dem sie einen Großteil der Stimmen in ihr Loopgerät eingesungen hat, soliert sie instruvokal über dem Loop. Zu diesem Zeitpunkt ist das Stück bereits sehr dicht und voller rhythmischer Informationen. Statt sich in kleinen Notenwerten zu verlieren singt sie elegische Linien mit vielen Pausen. Zur besseren Differenzierung von den bereits tönenden Gesangsspuren verwendet sie wieder neue Silben (bo/bui/bodeley...), die bisher noch nicht so erklingen sind.

Gegen Ende des Solos hört es sich fast so an, als würde sie den Bezug zum Puls des Stücks verlieren. Dies ist ein Phänomen, das sich immer wieder beim Musizieren mit Live-sampling einstellt. Doch sofort ist sie wieder in time und singt zusätzliche Begleitstimmen und Overdubs.

Durch das weitere Hinzufügen von Stimmen wirkt das Stück nun sehr voll und orchestral. Trotzdem singt Ahmedova noch ein Vocalesolo über 4 Loopdurchgänge. Sie bleibt bei ihrer Strategie von langen Tönen und elegischen Linien; gleichwohl fällt auf, das es nun

sehr schwer für sie als Solistin ihres eigenen Loops ist, noch hervorzutreten ohne angestrengt zu wirken.

Sie nimmt wieder ihr Anfangspattern auf und fadet den Loop über anderthalb Durchgänge langsam aus. Schließlich bleibt nur das von ihr gesungene Pattern übrig. Sie rittardiert und deutet durch Schnalzlaute die Klangcollage vom Stückanfang an. Dadurch erhält das Stück eine Klammer, die absolut stimmig ist. Sie setzt dadurch bewusst ihr Stückende, welches vom Publikum auch als solches angenommen wird.

## Fazit und Ausblick

Ist Livesampling nur ein weiteres Mittel oder eine eigenständige Kunstform? Selbst in der relativ homogenen Welt der improvisierenden Vokalkünstler kann das nicht mit Sicherheit gesagt werden. Die Anwendungsbeispiele zeigen einen Ausschnitt der möglichen Erscheinungsformen; als da wären:

- Gedichtvertonungen (Moss und Clayton)
- Jazzformen (Clayton)
- Klanglandschaften (Schiefel)
- Performancekunst (Waisvisz, Moss)
- avantgardistische Adaptionen von Songs (Bleckmann)
- suitehafte Improvisationen (Moss)
- meditative Songs (Ahmedova)
- vokale Grooves (Schiefel, Clayton, Ahmedova)
- Synthese von künstlichen Klängen und Livesampling (Waisvisz)
- Synthese von High-Tech und Low-Tech (Bleckmann)
- Weltmusik (Clayton, Ahmedova)

Die Verknappung auf ein Attribut wird dem Schaffen der einzelnen Künstler bei Weitem nicht gerecht. Livesampling bietet ihnen die Möglichkeit, Ideen nur mit ihrem Instrument Stimme und spärlichen Hilfsmitteln unmittelbar umzusetzen und verschiedenste Stile miteinander zu kombinieren.

Die fortschreitende technische Entwicklung und die zunehmende Erschwinglichmachung der bei ihrem Aufkommen meist komplexen und teuren Technik demokratisieren die Produktionsmittel: Was noch vor 10 Jahren die Speerspitze musikalischer Avantgarde war, ist in der kommenden Generation von Sängern und Musikern längst Alltag. Livesamplinggeräte sind ganz normale Instrumente geworden.

Alle dargestellten Künstler, so verschieden sie auch sein mögen, haben etwas gemeinsam: Sie stammen aus der Welt der etablierten Kunst, auch wenn sie dies nicht vielleicht selbst nicht so wahrhaben möchten. Sie haben Musik an einem dafür vorgesehenen Institut studiert oder lehren selbst an solchen Einrichtungen und orientieren sich am mehr oder weniger etablierten Kulturbetrieb.

Durch die angesprochene Demokratisierung gibt es längst auch außerhalb der etablierten Kreise Künstler, die Stimme, Livesampling und Improvisation einsetzen – und das mit zunehmendem Erfolg.

Der Berliner Künstler Rico Dießner alias *ricoloop* ist Sänger, Multiinstrumentalist und weitestgehender Autodidakt. Zwischen seinem zwanzigsten und dreißigsten Lebensjahr tin-

gelt er um die Welt und macht in vielen Ländern Straßenmusik. Mit dreißig kehrt er zurück nach Berlin und macht Musik, unter anderem für Theaterstücke. Eines Tages kauft er sich die Boss Loopstation RC-20 XL, zunächst zum Komponieren und Ausprobieren. Schnell entdeckt er sein Potential, mit dem Gerät aus seiner Stimme und diversen Instrumenten komplette Soundtracks zu erschaffen. Fortan begleitet er die Theaterstücke solo.

Außerdem spielt er wöchentlich auf dem Boxhagener Platz in Berlin und bald reist er mit dem Loopgerät um die Welt. Neben Festivaleinladungen in ganz Europa, unter anderem darf er das legendäre Roskilde-Festival beglücken, macht er Straßenmusik und tingelt über amerikanische Schulhöfe, nur um seine Musik und seine Vision vom *improvised live producing* mit möglichst vielen Menschen zu teilen.<sup>98</sup>

Leider war *ricoloop* die meiste Zeit meiner Forschungen in Indien unterwegs und äußerst selten in Internetcafés.

Der schweizerische Künstler Martin Ulrich alias *Martin O.* – *Der mit der Stimme tanzt*, kommt aus der Acapella-Szene und ist seit 2007 als Solist unterwegs. Auf der Bühne hat er einzig und allein ein Mikrophon und einen großen, überdimensionierten Knopf, mit dem er seine Livesamplinggeräte steuert. Man kann nicht sagen, dass er im engeren Sinne improvisierte Musik macht, seine Performance besteht aus Klanginstallationen und Stücken in schweizerischer Mundart. Stets steht bei ihm Entertainment im Vordergrund – was sich in großem Erfolg niederschlägt. Martin O. spielt große Bühnen, und nicht solche wie das Moers Festival, die einmal im Jahr zusammen kommen, sondern Events - und im Fernsehen.<sup>99</sup>

Plötzlich tauchen hier wieder Standesdünkel und Kategorisierungsdenken in E und U auf – zumindest beim Autor.

*Über Avantgarde kann man nicht mehr in Pop-Zeitschriften schreiben. Das ist nämlich Kunst, und Kunst geht alle an. Die Realitätsnähe guter Pop-Musik konnte nur um den Preis elitärer Lebensformen garantiert werden, die Universalität der Kunst nur um den Preis erreicht, dass in ihrer Welt das Leben grundsätzlich weggerückt und Attitude plötzlich kein Kriterium mehr ist. Bei einem Neue-Musik-Konzert darf es einen nicht mehr stören, dass die Leute scheiße angezogen sind und blöde Witze machen. War dagegen ein Club oder Pop-Konzert von den falschen Leuten überfüllt, war jedes Urteil längst gefällt: Eine Musik, die diese Leute anzog, brauchte man nicht zu hören.<sup>100</sup>*

Glauben Sie, das Livesampling in Zukunft eine noch größere Rolle spielen wird?

---

<sup>98</sup> Alle Informationen: [www.ricoloop.com](http://www.ricoloop.com)

<sup>99</sup> Alle Informationen: [www.martin-o.ch](http://www.martin-o.ch)

<sup>100</sup> Diederich Diederichsen, Musikzimmer – Avantgarde und Alltag, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2005, S.21

*Ja, das glaube ich schon. Wahrscheinlich werden den Leuten noch ganz andere Dinge einfallen, auf die wir noch gar nicht gekommen sind, oder die heute technisch noch gar nicht möglich sind.*<sup>101</sup>

Durch die Vereinfachung, komplexere Sampler und deren Steuerung individuell und eigenständig anzupassen, wie durch *Max for Live!*, werden die ausübenden Künstler in hohem Maße auch zu Schöpfern ihrer Instrumente. Eine neue Ära der Internet-Communities wird eingeläutet: Professionelle Musiker und ambitionierte Laien, hochspezialisiert auf dem Bruchteil eines Fachgebiets, treten in Kontakt und tauschen ihre Erfahrungen und ihre Instrumente aus. Das gleiche Setup kann theoretisch zeitgleich auf einem Konzert von Neuer Musik und einem Club-Lounge-Act, der im Hintergrund einer Bar musiziert, eingesetzt werden – aber auch auf Tante Käthes sechzigstem Geburtstag. Was das für Auswirkungen auf die Musizierpraxis haben wird, kann Niemand voraussehen.

Vielleicht musizieren aber auch nur autistische Klangkünstler in ihren stillen Kämmerlein vor sich hin, ohne Austausch und ohne musikalischen Widerpart – Livesampling macht einsam. Oder es kehrt eine Umkehrbewegung ein und es treten wieder mehr Künstler alleine, komplett ohne oder mit nur spärlicher Instrumentalbegleitung auf. Ist denn nicht schon der jetzige Gebrauch von Livesampling inflationär?

*Nein. Ich freue mich, dass sich viele Menschen dafür interessieren.*<sup>102</sup>

*Maybe – but using a live sampling machine reflects what is around us – people in our society are getting more individual, it is natural that this has a reflection in art. Now you do not need to be part of a community anymore to play music that sounds like being played by many people. You can make it on your own.*<sup>103</sup>

*I have no opinion.*<sup>104</sup>

*Many musicians are using it like a toy.*<sup>105</sup>

*Ja, wir sind momentan in einer Zeit, oder vielleicht auch gerade schon wieder hindurch, wo sehr viel gesampelt wird.*<sup>106</sup>

Fest steht, dass die Möglichkeiten im musikpädagogischen Rahmen noch längst nicht ausgeschöpft sind. Livesampling kann zum gezielten Üben von Fertigkeiten, zum Komponieren und Ausprobieren oder auch als musikalischer Erlebnisraum für Kinder genutzt werden. Die Robustheit, Einfachheit und Vergünstigung der Geräte machen es möglich,

---

<sup>101</sup> Michael Schiefel, Interview mit Jan F. Kurth

<sup>102</sup> Michael Schiefel, ebd.

<sup>103</sup> Ridina Ahmedova, ebd.

<sup>104</sup> David Moss, ebd.

<sup>105</sup> Eldbjorg Raknes, ebd.

<sup>106</sup> Theo Bleckmann, ebd.

## Literatur- und Materialverzeichnis

### Bücher

- Joachim Latacz, „Einführung in die griechische Tragödie“, Vandenhoeck&Ruprecht, UTB, Göttingen 2003
- Peter Niklas Wilson, „Hear and Now – Gedanken zu improvisierten Musik, Wolke Verlag, Hofheim 1999
- Ove Volquartz, „Improvisation und Flow-Erlebniss“, Verlag Die Blaue Eule, Essen 1999
- Italo Calvino, „Le città invisibile“, Einaudi, Torino (Italien), 1972
- Diedrich Diederichsen, „Musikzimmer – Avantgarde und Alltag“, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 2005
- Jonathan Cott, „Stockhausen. Conversations with the Composer“, Robson Books, London, 1974
- ferner wurden als Inspirationsquelle gelesen*
- Mihaly Csikszentmihalyi, „Das Flow Erlebnis: Jenseits von Angst und Langeweile“, Klett-Cotta, Stuttgart, 2005
- Ralf Großmann, „Musik als Kommunikation – Zur Theroie musikalischer Handlungsweisen“, Vieweg, Braunschweig, 1991
- Paul F. Berliner, „Thinking in Jazz–The Infinite Art of Improvisation“, The University of Chicago Press, Chicago (USA) 1994

### Aufsätze und Artikel

- Hugh Davies, „A History of Sampling“, erschienen in Feedback Papers, Feedback Verlag, Köln 1994
- Wolf Frobenius, „Aleatorik“, aus: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Mainz, 5/1977
- Konstantin J. Sakkas „Blaue Augen - phänomenal“, im Berliner Tagesspiegel, 21. Januar 2006
- Andre LaFosse, „Frippertronics“, erschienen auf
- <http://www.loopers-delight.com/tools/frippertronics/frippertronics.html>
- Jochem Valkenburg, „Het denkend deel van de machine<sup>107</sup>“, in: NRC Handelsblad, 21. Juni 2008
- Matthias Grob, „How the Gibson/Oberheim Exhoplex came together“, auf
- <http://www.loopers-delight.com/tools/echoplex/OBechoplexhistory.html>

---

<sup>107</sup> Der denkende Teil der Maschine

- Christian Berger, „Magister Perotinus“, Horst Weber (Hrsg.), „Metzler Komponisten Lexikon“, J.B. Metzler, Stuttgart 1992
  - Georg Norberg, „Roland Space Echo RE-201“ auf [www.guitargeorge.de](http://www.guitargeorge.de)
  - Kim Flint u.a., „Tools of the Trade“, auf:<http://www.loopers-delight.com/tools/tools.html>
- Biographie von Siegfried Loch auf <http://www.actmusic.com/about.php?show=2>

## **Photos**

Roland Space Echo: © Boss

Walkman-Delay: <http://www.snythopia.com>

Robert Fripp: <http://www.progarchives.com>

Boss DD-2: © Boss

TC 2290: © t.c. electronics

SK-1 © Casio

Paradis loop © Matthias Grob, 2007

Gibson Echoplex © Gibson

Boss RC-20 Loop Station © Boss

MBox Micro © Digidesign, Avid, 2008

Live! © Ableton, 2008

Michel Waisvisz, alle © STEIM, 2008

Jay Clayton, © Jay Clayton, 2007

David Moss, © Institute for the Living Voice

Michael Schiefel © Jörg Große-Geldermann

Theo Bleckmann © Susi Knoll

Ridina Ahmedova © Martin Grulich

## **Interviews**

Die Interviewschnipsel mit Michel Waisvisz stammen aus einem Feature des niederländischen Fernsehsenders VPRO (*Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep*). Es befindet sich auf der beiliegenden CD.

Viele Interviews erfolgten schriftlich mit einem Fragebogen. Diese wurden durchgeführt mit:

- Eldbjørg Raknes
- Jay Clayton
- Ridina Ahmedova
- Theo Bleckmann
- David Moss

- Michael Schiefel

angefragt waren außerdem

- Urszula Dudziak

- Rico Dießner, oder *ricoloop*

Mit beiden ist trotz mehrfachen Bemühungen kein Interview zustande gekommen.

Das Interview mit Matthias Grob erfolgte telephonisch bzw. per Skype und ist nicht aufgezeichnet worden. Das Interview mit Phil Minton erfolgte per Email, wobei diese mails sehr kryptisch ausfielen.

### **Analysen**

Die Analysen kamen unter Zuhilfenahme des Programms *Audacity 1.3.6* von der *Free Software Foundation Inc* zustande. Es ist ein einfaches Tonbearbeitungsprogram, Open Source unter der GNU-Lizenz veröffentlicht. Dieses Programm möchte ich hiermit Jedem als Alternative zu *Wavelab* ans Herz legen.

Die Aufnahmen von Theo Bleckmann und Michel Waisvisz wurden mit freundlicher Unterstützung des Schallarchivs des WDR, Köln, zur Verfügung gestellt. Die CDs *The Piece of Wild Things* und *Sogna Suite* wurden legal erworben. Die Aufnahmen von Ridina Ahmedova und Michael Schiefel sind im Netz unter

<http://www.youtube.com/watch?v=rAMydcPZQP&feature=related> und

<http://www.youtube.com/watch?v=O8MXw3Md9FI> zu finden.

Neben den vorhandenen Analysen sollten noch Auftritte von *ricoloop* und Eldbjørg Raknes mit einfließen. Da es kein Interview mit *ricoloop* gab, wurde davon abgesehen. Da der Radiosender die Aufzeichnung von Raknes nicht rausrückte und sie selbst mitten in einem Veröffentlichungsprozess war, kam diese Analyse nicht zustande.

Ausführlich notiert wurden die besprochenen Stücke von

- Jay Clayton

- Ridina Ahmedova und

- Theo Bleckmann.

## Interviews

### Jay Clayton

1. Since when do you use live sampling or other electronic devices for your Performance?

*The first device i used was the boss chorus....at a suggestion from my collaborator , drummer Jerry granelli. i didn't think i wanted to use electronics but this pedal gave a nice edge to some of my scat solos.*

2. Where and when or through whom did you first hear about the opportunities of live sampling (or other electronics) for vocalists?

*I first heard Ursula Dudziak. i didn't know what she was using.*

*Later of course in Vocal Summit we both used electronics We even at the same Korg 2000 digital delay but used it very very differently.*

What is your normal set-up? Which devices do you use?

*At the moment I am using the Digitech Jam Man Looper/Sampler, and three Boss pedals, the octaver, chorus and harmonizer.*

*I also have and will continue to use the Boomerang but have to upgrade.*

4. How does live sampling affect

*a. your performance flow and operations? it is now part of my vocabulary*

*b. your performance's aesthetics? i only use it sparingly hopefully to enhance what i have to say emotionally and sometimes literally.*

*c. your performed music?*

*and how do these impacts come into notice? I think the listener would have to answer this.*

What was your most important personal experience regarding live sampling?

*as i said before it is part of my improv vocabulary...i mostly use it to make environments for poetry...i call it ..."sing/saying" i hope you have my most recent cd The Peace of Wild Things "singing and saying the poets" solo voice with electronics. there some of these questions can be answered musically.*

What was your most important artistic experience regarding live sampling?

*In free music and as i said in no. 5. when i perform solo with poetry*

7. Where do you see

*a. advantages it is only an advantage if it adds to the expression of the music*

*b. disadvantages i don't recommend it too early. because in many cases i think the electronics take over and the soul and concept and expression of the individual can be lost. It is also important to sing/perform without the devices often too.*

*c. peril and danger same as above*

*d. (future) chances*

*of live sampling? it can be great for composing.*

How would you advise a young artist concerning live sampling?

*i always tell me students if they want to try electronics.they should just buy some device and explore it.*

9. Do you regard today's use of live sampling as inflationary?

*don't know what you mean*

10. Do you think live sampling will play a bigger role in the future? not necessarily.

11. aob (ideas/critics/suggestions)

## **Eldbjørg Raknes**

1. Since when do you use live sampling or other electronic devices for your Performance?

*1992*

2. Where and when or through whom did you first hear about the opportunities of live sampling (or other electronics) for vocalists?

*Found out about it through other musicians- not vocalists ...*

3. What is your normal set-up? Which devices do you use?

*A simple old LexiconJamman + effx and mixer*

4. How does live sampling affect

a. your performance flow and operations?

*After doing it for so many years: less and less planning/destroying flow...and more and more a instrument/part of my voice/body...But still it will always take concentration "away from JUST singing..."*

b. your performance's aesthetics?

*There are clearly some borders/challenging areas around the choices taken – both in composing, improvising and performance So no doubt; the looping influate the music – and aesthetics*

c. your performed music?

and how do these impacts come into notice?

*Fex small possibilities for chord changes .and often same forms because I build music up, then take it somewhere (and then often destroy...) When that part is over, you start again – the "same way..."*

5. What was your most important personal experience regarding live sampling?

*It makes me happy to sing with myselfJ And to give me the posibility and challenge to make music in several layers all by myself, a cappella.*

6. What was your most important artistic experience regarding live sampling?

*The audience often get surprised it is possible to all this...so they often are fascinated by the concept and joining me on the strangest travels...*

7. Where do you see

a. advantages

b. disadvantages

c. peril and danger

d. (future) chances  
of live sampling?

8. How would you advise a young artist concerning live sampling?

*It's still about singing, your personal voice and developing your personal music – don't let the technique GET you...Play, let it inspire you – and then, don't forget to listen, take a step back and have a "LOOK" FROM THE OUTSIDE – is this the music you want to make? Is this you? Is this your voice? And did you listen to the other singers and musicians sampling? Is your music the same? Do you want it to be the same? Different? You're not the first OR the only one, you know...?*

9. Do you regard today's use of live sampling as inflationary?

*Yes...Many musicians are using it like a toy...*

10. Do you think live sampling will play a bigger role in the future?

*Yes – because it's exciting and fun...But I don't necessarily think it brings the world better music...*

11. aob (ideas/critics/suggestions)

## **Ridina Ahmedova**

1. Since when do you use live sampling or other electronic devices for your Performance?

*2002 or 2003?*

2. Where and when or through whom did you first hear about the opportunities of live sampling (or other electronics) for vocalists?

*I thought it would be a nice way to be independent on music instruments that I cannot play properly and on other musicians – I was tired to work with instrumentalists and to be considered as "the singer". Especially on the Czech jazz scene (anywhere else?) 10 years ago the singer was considered as the one who can only sing, who is not composing, not strong in theory, not creative, the one in the dress, good to look at, good to make music marketable to a wider audience and that's it. A singer is usually not really taken seriously as a musical partner. I was sick of that approach.*

*And - I was very interested in working with my voice only as a solo instrument.*

*I also heard a musician called Vinx performing alone with loops. It was a very strong experience for me.*

3. What is your normal set-up? Which devices do you use?

*BOSS loopstation.*

4. How does live sampling affect

a. your performance flow and operations?

*I love performing alone so this is the way I feel the most natural, as far as I have experienced performing with different musicians and bands.*

b. your performance's aesthetics?

?

c. your performed music?

*Looping of course has its advantages and inconvenients. It allows me to perform solo and to give a shape to my own music without support of any other rhythmic or harmonic instruments. But at the same time the form is limited by the fact that atleast the loopstation I use only allows me to create growing compositions, without drawing out voices I previously decided to record. Also of course the music is not very linear, as the recorded loops are quite short. The harmonical richness is created somehow "in the circle".*

4. What was your most important personal experience regarding live sampling?

*That I can make it on my own - that I do not need any other musician to be creating music that can captivate the listener.*

5. What was your most important artistic experience regarding live sampling?

*The way people react – sometimes very strong positive reactions. Also the fact that the music I do is quite often put in connection with different genres – from world music trough electronic to jazz – it is very hard to cathegorize and this is I think a good*

6. Where do you see

a. Advantages

*Freedom*

*Independence*

*"what you do is what you have" – you can find out more about yourself as an artist, being away from influences of other musicians.*

*And the practical part too - easy travel for concerts – just 1 person ´= cheaper price for the organizer = easier to get gigs*

b. Disadvantages

*Sometimes lack of inspiration from another musician next to me*

*Difficult to connect with other musicians when I use my loops. Doesn t really seem to work*

c. peril and danger

*Harmonically non evolving music – circle structure*

*Repeating myself*

*Could also happen: creating cold technological music without the "soul"*

(future) chances of live sampling?

*destroying the "rules" still present in the mainstream music about "how music should be": instruments + voices, linear melody. Nothing like that with the loopstation*

8. How would you advise a young artist concerning live sampling?

*I dunno. Just try it*

9. Do you regard today's use of live sampling as inflationary?

*Maybe – but using a live sampling machine it is just using another (new) music instrument – so why not? And it reflects what's around us – the society is getting very individual, it is natural that it has a reflection in art as well. Now you don't need to be part of a community anymore to play music that sounds like being played by many people. You can make it on your own.*

10. Do you think live sampling will play a bigger role in the future?

*Yes I believe so. For the reason mentioned above. It is a reflection of a wider social change, according to my opinion – a more individualistic society = a more individualistic music. Now you don't need to be a part of a community (band, choir) to create music that always before was reserved for a whole group of people. Now you can perform alone.*

*So – it is a natural evolution, parallelly to how the society evolves.*

11. aob (ideas/critics/suggestions)

## **David Moss**

1. Since when do you use live sampling or other electronic devices for your Performance?

*in 1973-74 I borrowed a Maestro P-3 Echoplex analog tape-loop box from a guitarist friend. That was my first taste of live sampling (until it got hit by lightning). I used it on my first solo concert in 1973. Then I re-started with the first generation of digital consumer samplers in 1982-3.*

2. Where and when or through whom did you first hear about the opportunities of live sampling (or other electronics) for vocalists?

*Actually, I never heard about vocalists using the early digital samplers -- these samplers were mainly used by keyboard players and guitarists in my circle, plus the occasional electronics player; this was in New York City in 1983 in the nise- music scene that I was part of.*

3. What is your normal set-up? Which devices do you use?

*I use a Digitech 2-sec delay/looper; an Electro Harmonix Super Replay, and a*

*Boss DJ sampler.*

#### 4. How does live sampling affect

##### a. your performance flow and operations?

*gave me new options for solo performances; creations of layers and more minimal musical compositions*

##### b. your performance's aesthetics?

*use of samples allows the "live" performer" to choose to "disappear" behind the layers and stillness of the sound, therefore creating a different relationship to the moment of performance.*

##### c. your performed music?

*changed the time sense -- allowed me to expand into longer pieces (from 2-3 minute average, to 4-8 minute range); allowed me to use my voice as "soloist" over my own vocal textures.*

#### and how do these impacts come into notice?

*naturally*

#### 5. What was your most important personal experience regarding live sampling?

*perhaps when I was asked to allow my sounds to be sampled for the then "new" Synclavier – which I declined, but it caused me to begin thinking about sampling as a growth/consumer technology, and to begin planning to retain the rights to my own sounds.*

#### 6. What was your most important artistic experience regarding live sampling?

*the continued use of the same equipment, allowing the devices to acquire the characteristic of "instruments" -- I know them and their capabilities, they are "simple to use", and I use them as I would any other object (percussion, etc) that I need to make the necessary sound at the right moment.*

#### 7. Where do you see

##### a. advantages

*everywhere*

##### b. disadvantages --

*reliance on technical equipment; creation of habits*

##### c. peril and danger --

*accepting the given parameters*

d.(future) chances -

*samplers that challenge the performer; that offer back altered information to the performer.*

8. How would you advise a young artist concerning live sampling?

*Find a way to do it that gives you instantaneous control and instant feedback*

9. Do you regard today's use of live sampling as inflationary? –

*no opinion*

10. Do you think live sampling will play a bigger role in the future?

*Actually, I'm not sure: "live sampling" is a "relic" of real-time live performing (with a focus on improvisational moments), and I have the feeling that this might be fading away....*

11. aob (ideas/critics/suggestions)

*no*

## **Theo Bleckmann**

1. Seit wann nutzen Sie Livesampling (bzw andere Electronics) für ihre Performances?

*-- Seit 1994.*

2. Wann und wo bzw. durch wen oder was hörten Sie zum ersten mal von den Möglichkeiten des Live-samplings (bzw. anderer Elektronik) für Sänger?

*-- Meine erste Berührung damit war durch Jay Clayton und Urzula Dudziak's Musik.*

3. Wie sieht ihr normales Set-Up aus? Welche Geräte benutzen Sie wozu?

*-- Ich benutze ein whammy pedal, ein Boss Octave pedal, jam man, Gibson Echoplex und Lexicon LXP1*

4. Wie wirkt sich Livesampling aus auf

a. den Ablauf/Vorgang ihrer Performance?

*-- Live sampling (looping) ist nur ein Teil der Musik die ich singe, vor allem in solo Performances versuche ich den Anteil an sampling nicht überhand nehmen zu lassen und eine Balance zwischen reiner a cappella musik und looping zu finden. Dazu spiele ich auf einigen Kinderspielzeugen und singe dazu und machmal setze ich mich ans Klavier. Looping ist für mich ein wunderbares Element der Orchestrierung.*

## b. die Ästhetik ihrer Performance?

-- *Mir ist es sehr wichtig trotz des ganzen set-up den ich da habe der Performance etwas sehr menschliches und direktes zu geben. Da ich über das sampling hinaus mit sehr einfachen, sound-beinflussenden Spielzeugen, wie z.B. verschiedenen akkustischen Megaphonen und plungern, arbeite, ist ein grosser Teil meiner Ästhetik das Spiel mit high und lo tech, wobei der Hörer nicht nur akkustisch, sondern auch ganz unmittelbar optisch ein Teil ist. Darüberhinaus ist es mich wichtig eine Musik zu schaffen die (mit oder ohne Technik) nur von der Stimme gemacht werden kann. Daher bin ich wenig daran interessiert z.B. einen Kontrabss durch meine Stimme zu ersetzen und dann ein Schlagzeug zu imitieren. Ich möchte eigentlich gar nichts anderes sein als mein eigenes Instrument und somit über die Möglichkeiten der Stimme selber hinausgehen - etwas schaffen was absolut eigen ist, natürlich auch abstrakt, und sich nicht an anderen Instrumenten anlehnt um eine Musik zu schaffen die sich an den Stil einer wieder anderen Musik anlehnt.*

## c. die Musik ihrer Performance?

-- *Oftmals entsteht meine Musik zunächst ohne sampling, entfernt von all den Maschinen. Und erst später füge ich es dann hinzu. Oder auch nicht. Manchmal aber entehen Stücke gerade aus dem sampling heraus; Musik die nur mit diesen Mitteln erklingen kann und machmal in anderen Kontexten banal sein könnte. Gerade durch die menschliche Stimme kann man dem "unmenschlichen" looping so viel Leben einhauchen. Oftmals versuche ich "gegen" die samplers und Maschinen zu arbeiten, praktisch herauszufinden wozu sie gerade NICHT gebaut worden sind, denn das ständige Wiederholen kann ja schon spätestens beim dritten Mal unglaublich nervig sein. Ein Teil meiner Ästhetik ist es die sampler auszutricksen und somit aus ihnen herauszubringen, was selbst der sampler so nicht geplant hat.*

und wie zeigen sich diese Auswirkungen?

## 5. Was war Ihre wichtigste persönliche Erfahrung in Bezug auf Livesampling?

-- (siehe 6)

## 6. Was war ihre wichtigste künstlerische Erfahrung in Bezug auf Livesampling?

-- *Bei einem meiner ersten Solokonzerte ist mein ganzer Set-up durch einen fehlerhaften 110- 220 Volt Adapter durchgebrannt, so dass ich das ganze Konzert ohne irgendein sampling machen musste. Es ging. Sogar wunderbar. Es geht also auch ohne und das gut sogar. Vielleicht ist dieses ständige sampling und looping machmal eine Angst vor der eigenen Stille.*

## 7. Wo sehen Sie

### a. Vorteile

-- *Ich sehe so direkt erstmal keine Vorteile, bis auf die Tatsache, dass man die Orchestrierung selbst in kleinen Besetzungen unglaublich erweitern kann.*

## b. Nachteile

-- das Herumschleppen von equipment (egal wie klein) ist vor allem bei Flugreisen und security sehr nervig. Und natürlich immer wieder die Angst dass man einen wichtigen Adapter irgendwo vergessen hat, aber das kann bei einem Saxophonisten mit seinen Blättern auch nicht anders sein.

## c. Gefahren

-- Die grosse Gefahr beim sampling besteht darin sich im Wirrwar von sampling, looping und was es nicht alles gibt zu verirren und den Blick auf die Musik und die Hörer völlig zu verlieren. Sampling alleine macht Musik nicht interessant auch wenn es sich auf der Bühne so anfühlt. Es ist so einfach sich mit samplings vollzustellen und den Eindruck zu erwcken man schafft da irgendwas. Dem Publikum wird oft der Einblick in den Prozess verwehrt und das ganze spielt sich zwischen Musiker und Computer ab. Der mögliche Ausschluss des live Publikums durch das sampling ist sehr hoch, denn was da passiert könnte für den Höher, selbst wissentlich, auch schon vorher aufgenommen sein und macht somit eine live performance so aufregend wie ein Auftritt von Millie Vanillie. Das Vertrauen zum Hörer trotz sampling ist eine sehr delikate Beziehung zwischen Magie und Dialog mit die sich der sampling Künstler auseinandersetzen sollte.

## d. (zukünftige) Chancen des Livesamplings?

-- Mittlerweile hat sich das Ohr so sehr an sampling als eine von vielen musikalischen Ausdrucksweisen gewohnt, dass eine sensiblerer Umgang mit dem Medium gefragt ist. Vergleichbar mit der Videokunst gibt es immer wieder neue Künstler die mit dem Medium neu und frisch umgehen und nicht im Medium selbst die message sehen.

## 8. Was würden Sie einem jungen Künstler im Umgang mit Livesampling raten?

-- Die grosse Frage beim sampling ist: WARUM?? Warum benutze ich das jetzt? Warum hier in diesem Lied? Was trägt es zur Musik bei? Was soll das alles?

Ich würde dem Neuling raten mit sehr kurzen samplings anzufangen und es von dort sehr langsam weiter ausarbeiten; praktisch auf der kleinsten atomaren Stufe anfangen und sich dort mit den elementaren Prinzipien des eigenen Ausdrucks durch sampling beschäftigen. Kurze Kompositionen schreiben und diese immer wieder verfeinern und für sich selber aufführen um eine eigene Sprache damit zu entwickeln.

## 9. Betrachten Sie den heutigen Umgang mit Live-Sampling als inflationär?

-- Ja, wir sind momentan in einer Zeit, oder vielleicht auch gerade schon wieder hindurch, wo sehr viel gesampelt wird. Oftmals liegt eine grosse Versuchung und ein grosses Versprechen in der Technik: sie klingt modern, zeitgenössisch und gibt den erstmal berausenden Eindruck es handelt sich hier um moderne Musik die an der Spitze seiner Zeit steht und mit modernster Technik arbeitet und sich somit automatisch (warum auch immer) mit der heutigen Zeit künstlerisch auseinandersetzt. Totaler Quatsch eigentlich, denn neues sampling kann wie von vorgestern klingen und selbst alte Aufnahmen von Jay Clayton oder Dudziak klingen immer noch zukunftsweisend.

## 10. Glauben Sie, das Livesampling in Zukunft eine noch größere Rolle spielen wird?

*-- Das kommt ja ganz auf den Künstler an. Für einige Künstler ist das sampling zum grossartigen Instrument geworden die dieses immer weiter ausreizen, wor allem durch neue Programme und Electronik die sich immer weiter entwickeln wird. Ich glaube allerdings, dass sich die Neuartigkeit dieses Mediums irgendwann abgenutzt hat und wie ein jedes andere Instrument wird. Ich höre auch immer mehr einen sensibleren und mehr fokussierteren, leichteren Umgang mit sampling, zurück zur Musik. Ein schöner Effekt des "sich abnutzen".*

### **Michael Schiefel**

#### 1. Seit wann nutzen Sie Livesampling (bzw andere Electronics) für ihre Performances?

*ich experimentiere mit loops seit ca 1992. Meine 1. performance damit war dann wohl 1-2 jahre später. genau weiß ich es nicht mehr.*

#### 2. Wann und wo bzw. durch wen oder was hörten Sie zum ersten mal von den Möglichkeiten des Live-samplings (bzw. anderer Elektronik) für Sänger?

*während meines studiums brachte david friedman ein loopgerät aus der schweiz mit. es stand dann in der hochschule und ich konnte es viel nutzen.*

#### 3. Wie sieht ihr normales Set-Up aus? Welche Geräte benutzen Sie wozu?

*inzwischen nutze ich eine auf meine speziellen bedürfnisse zugeschnittene software, für die auch extra ein hardware controller dazu angefertigt wurde. davor hatte ich 2 echoplex (oberheim) und einen voice prism plus (tc helicon), die ich mit einem midi controller von novation angesteuert habe.*

#### 4. Wie wirkt sich Livesampling aus auf

##### a. den Ablauf/Vorgang ihrer Performance?

*es ist eine herausforderung, komplexe songstrukturen mit loopgeräten darzustellen. der ablauf ist daher geprägt von dem versuch die grenzen des möglichen dabei auszureizen.*

##### b. die Ästhetik ihrer Performance?

*ich finde, daß elektronik immer ein gewisses mass an entfremdung darstellt. die ästhetik meiner performances ist dadurch also geprägt. bei soloperformances kommt das thema einsamkeit und autismus auch immer ins spiel.*

##### c. die Musik ihrer Performance?

*...sonst fällt mir noch ein, daß es beim solospiel keine interaktion gibt. aber ich nutze live sampling ja nicht nur allein...*

#### und wie zeigen sich diese Auswirkungen?

....

5. Was war Ihre wichtigste persönliche Erfahrung in Bezug auf Livesampling?

*gelassen werden, wenn etwas schiefgeht. es geht immer etwas schief.*

6. Was war ihre wichtigste künstlerische Erfahrung in Bezug auf Livesampling?

*auf großen Bühnen allein mit der Maschine hatte ich manchmal ein großes Glücksgefühl von Kontrolle  
(bis dann etwas schiefging...)*

7. Wo sehen Sie

a. Vorteile

*neue Ausdrucksmöglichkeiten + sounds*

b. Nachteile

*man muß aufpassen, daß man nicht von den Möglichkeiten bzw. Schwierigkeiten absorbiert wird, und  
darüber das Musizieren vergisst.*

c. Gefahren

*es ist nur Musik. völlig ungefährlich :)*

d. (zukünftige) Chancen

*loops können einen sehr präzise machen, weil sie einem alle Ungenauigkeiten immer gleich vor die  
Nase halten.*

des Livesamplings?

8. Was würden Sie einem jungen Künstler im Umgang mit Livesampling raten?

*das Equipment als echtes Instrument zu betrachten, mit dem man sich genauso intensiv  
auseinandersetzen muss, wie mit jedem anderen Instrument.*

9. Betrachten Sie den heutigen Umgang mit Live-Sampling als inflationär?

*nein. ich freue mich, daß sich viele Menschen dafür interessieren.*

10. Glauben Sie, das Livesampling in Zukunft eine noch größere Rolle spielen wird?

*ja, das glaube ich schon. wahrscheinlich werden den Leuten noch ganz andere Dinge einfallen, auf die  
wir noch gar nicht gekommen sind, oder die heute auch noch gar nicht technisch möglich sind.*

11. Sonstiges (Ideen/Kritik/Anregungen)

## Tracklist

DATA (zum Abspielen ins CD-Rom-Laufwerk einlegen)

- 1 Ridina Ahmedova - Děšť
- 2 Michael Schiefel - Soundscape
- 3 Michel Waisvisz - Bericht bei VPRO

AUDIO (zum Abspielen ins CD-Rom-Laufwerk oder CD-Player einlegen)

- 1 Jay Clayton - Love is a Place, von: The Peace of Wild Things (2008)
- 2 David Moss - Strange Story # 7/Strange Story #8, von: Sogna Suite (2005)
- 3 Michael Schiefel - Soundscape, 2007
- 4 Michel Waisvisz - Live at Moers Festival, 1994
- 5 Theo Bleckmann - Life is just a Bowl of Cherries, Live at Moers Festival, 2008
- 6 Ridina Ahmedova - Děšť, Live at NoD, Praha, 2006

### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Literatur- und Quellenverzeichnisse sind exakt gekennzeichnet.

26.3.2009

Jan F. Kurth

# Love is a Place

Nach einem Gedicht von E.E. Cummings

Jay Clayton

Stimme <sup>Aufnahme</sup>

dit n dt dt dü dit n dit dt dit dü dt dü n dü n dü t dü t dü t tsch ke e dü t dü t n dü t

3

Stimme

bid daõ ah dit n dt dt d dü t n dü t deõ dt dt dü t n dü t n dü t n dü t n dü t

5

Stimme

Elektronik

7 <sup>Aufnahme</sup>

Stimme

ba ba e deõ di di dao dit dit dit dit n dit

Elektronik

9 <sup>Aufnahme</sup>

Stimme

uh dig ge daõ de gig g gig g

Elektronik

11 <sup>Aufnahme</sup>

Stimme

ha

Elektronik

13 <sup>Aufnahme</sup>

Stimme

fill ins

Elektronik

15  
Stimme  
Elektronik

fill ins

17  
Stimme  
Elektronik

fill ins

19 (gesprochen)  
Stimme  
Elektronik

Love is a place

21  
Stimme  
Elektronik

and through this place of love move

23  
Stimme  
Elektronik

with bright-ness of spi-rit huh

25  
Stimme  
Elektronik

all

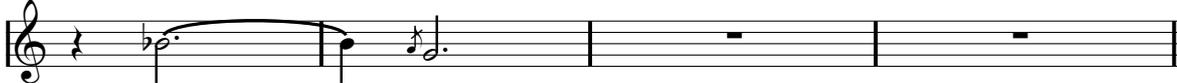
27  
Stimme  
Elektronik

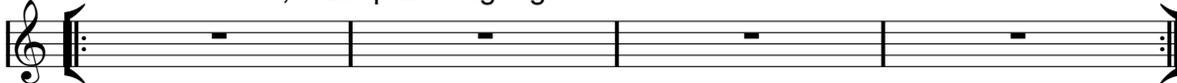
pla - ces

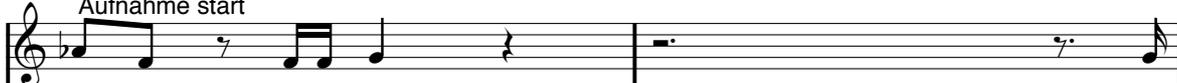
29  
 Stimme   
 Loop läuft weiter

33  
 Stimme   
 Yes is a world and in this world of yes Live\_  
 Loop läuft weiter

37  
 Stimme   
 Loop läuft weiter skill-ful-ly curled

41  
 Stimme   
 Loop läuft weiter all worlds

45 Scat solo, 7 Loop-Durchgänge  
 Stimme   
 Loop läuft weiter

49 Aufnahme start  
 Stimme   
 love\_ is a place and  
 Elektronik 

51  
 Stimme   
 through this place of love move  
 Elektronik 

53  
 Stimme   
 with bright-ness of spi-rit  
 Elektronik 2   
 love\_ is a place and  
 Elektronik 

55

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

through this place of love move

57

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

love is a place all pla - ces with bright-ness of spi-rit and

59

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

through this place of love move

61

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

Yes is a world

63

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

and in this world

65

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

yes live

67

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

69

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

live

71

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

skil-ful-ly curled

73

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

75

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

all

world

77

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

79

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

all

pla - ces

81

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

83

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

85

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

87

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

89

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

91

Aufnahme Ende <sup>7</sup>

Stimme

Elektronik 2

Elektronik

all\_ world

93

Stimme *weitere Stimmen, die nicht aufgenommen werden*

Elektronik 2

Elektronik

95 4x

Stimme *weitere Stimmen, die nicht aufgenommen werden*

Elektronik 2

Elektronik

97 Loop: allmähliches Fade out

Stimme

dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt dit n dit dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt

99

Stimme

dit n dit dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt dit n dit dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt

101

Stimme

dit n dit dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt dit n dit dao dt dt dit dt dt düt dt düt dt düt

103

Stimme

dit dit dao

# Děšť

Stimme

Elektronik

Loop/Overdub

Rauschen durch ins Mikro blasen

diverse Schnalz- und Klicklaute

0:00 ..... 0:50

5

St.

Elek.

9

St.

Elek.

13

St.

Elek.

17

St.

Elek.

21

St.

Elek.

Loop

De dad di dad dung dad de dung de dad dad dung dad dung dad dad dad de dad da

25

St.

Elek.

dung dad de dad dung dad de dung dung dad ded dung dad dung dad ded dud de dada de

29

St. Overdub

dad dad dad dad

Elek.

33

St. da da dad dad dad da dad dad dad daah dad dad dad dad

Elek.

37

St. da da dad dad dad daah dad dad dad daah di-a dud dea dud

Elek.

41

St. daddaddaddeadea dudumm dladud dadaduddeadud dumm

Elek.

45

St.

Elek.

49

St. Overdub

Elek.

53

St.

Elek.

57

St.

Elek.

61

St.

Elek.

65

St. *Vocalesesolo*

Elek.

69

St.

Elek.

4x



89 **Overdub**

St. *fong de zeh fong de zeh*

Elek.

3:30

93

St. *fong de zeh fong de zeh*

Elek.

97 **Overdub**

St. *fon<sup>3</sup> de zeh fon<sup>3</sup> de zeh*

Elek.

101

St. *fon<sup>3</sup> de zeh fon<sup>3</sup> de zeh*

Elek.

105

St. Solo

Elek.

4:45

109

St.

Elek.

5x

113

St.

Elek.

3:30

dung dadedaddung dadedung dung dadeddungdaddung dadeddude dadade

117

St.

Elek.

dung dadedaddung dadedung dung dadeddungdaddung dadeddude dadade

121

St. dung dadde daddung daddeding dung<sup>3</sup> daddedingdaddung daddeddude dadade

Elek.

125

St. dung dadde daddung daddeding dung<sup>3</sup> daddedingdaddung daddeddude dadade

Elek.

129

St. dung dadde daddung daddeding dung<sup>3</sup> daddedingdaddung daddeddude dadade

Elek. *a niente*

133

St. dung dad de dad dung dad de dungdung dad ded dung dad dung dad ded dud de dada de

137 *poco a poco rit.*

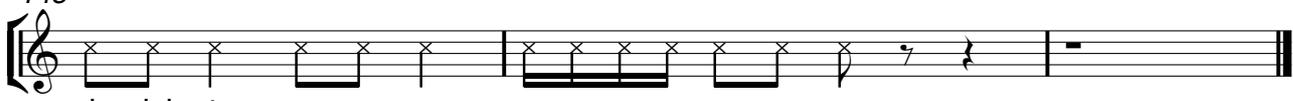
St. dung dad de dad dung dad de dungdung dad ded dung dad dung dad ded dud de dada de

141

St. 

dung dad de dad dung dad de dung dung dad ded dung dad dung dad

145

St. 

schnalzlaute

# Life is just a Bowl of Cherries

As Played by Theo Bleckmann, Live at the Moers Festival 2008

Musik: Ray Henderson

transkribiert von Jan F. Kurth, 2009

Text: Lew Brown

0:00 Trillerpfeife **Loop** play

0:22 Vogel-pfeife mit Wasser **Overdub.** Loop A

0:36 9 Diktiergerät: Abspielen Spulen 2 sek. Abspielen  
sha ba da du dn da dui da sha ba da du dn da dui da "the response materials from"

0:46 13 Spulen 4 sek. Saw-Tooth 2 sek. 13 sek. **Overdub.** 3  
dui da ba da do

1:09 17 Spulrichtungswechsel **Overdub.** cont. 12 sek. Loop A cont.

1:26 21 gesummt, rubato mit Delay **Loop<sup>1</sup>** **Loop** **Loop** **Loop**  
mn go do go diii mnnn u **accel.** u u **rit.**

1:36 25 **Loop** **Loop** **Overdub** **Loop** **Loop**  
Einatmen *p*

Copyright © allaboutkurth.de 2009

1 Die Loops entsprechen einer Länge von 0,25 Sekunden, durch das Sampeln des Delayklangs werden Mehrklänge erzeugt

28  $\lrcorner$  electronic feedback

1:47 Loop A cont. 1:52

31  $\text{♩} = 102^2$

35

39

43

47

51

55

59

Kuhglocke

**1 Die Angegebenen Klänge entsprechen den zuvor gesampelten Klängen (Delay + Loop). Der Basis-Loop A läuft weiter**

etc.

63

de niente

67 Kuhglocke cont.

electronic feedback

71

simile Mehrklänge

oooooh

75

simile Mehrklänge, fade out..

etc. Klänge fade out

Loop

Loop

cont.

oooooh

uuuu

2:57

79

molto rubato, ♩ = ca. 60

oooooh

Life is just a bowl of Cher - ries don't take it

oooooh

uuh- uuh - uuh

2:58

3:02

3:08

83

se - ri - ous life's too mys - te - ri - ous you work you save you wor - ry so but you

oooooh

uuh- uuh - uuh

oooooh

uuh- uuh - uuh

3:09

3:18

87

can't take your dough when you go go go

oooooh uuh- uuh - uuh

Loop A + Mehrklänge aus Samples

3:19 3:29

91 + Kuhglocke

keep re-pea-ting it's the ber-ries the stron-gest oak must fall the

vorheriger Loop cont vorheriger Loop cont

Loop A + Mehrklänge aus Samples Loop A + Mehrklänge aus Samples

3:30 3:42

95 **rall.**

sweet things in life to you were just loaned so how can you give what you have ne-ver

3:42 3:55

99 **molto rit.**

o - o - o - o - ow - n - ed

3:56 4:03

103 **sehr frei**

Life is just a bowl of cher-ries so live Kuhglocke live live and

4:04

107

laugh at it all spärliche Kuhglocke