



## SUITE LITTLE ACOUSTICS vs. SUITE LITTLE ELECTRONICS

- **Konzept, Musik & Texte:**  
*Christian Tschinkel / 1994-2003*
- **Konzept des ‚Dichotischen Musikhörens‘:** CT
- **Mitwirkende:**  
*T-Brass-Ensemble & The DB-Band:*
- **CD-Ausstattung:**  
*14s-CD-Booklet;  
gesamtes Notenmaterial für Blechbläser im pdf-  
Format; Adobe Acrobat Reader*
- **Projekt-Förderung:**  
*SKE-Fond*

Die Musik dieser Suite ist von alter, traditioneller Tanzmusik geprägt. Ihre essentielle Aussage manifestiert sich in ihren beiden Aufführungsarten, **akustisch vs. elektronisch**. In ihrer rein akustischen Form wurde sie für Blechbläser-Ensemble arrangiert. Dem gegenüber steht ihre neuzeitliche, rein elektronische Interpretation. Zweitere soll aber NICHT als synthetische Konservenmusik angesehen(-hört) werden, sondern als natürliche Weiterentwicklung des Instrumentariums und der Ästhetik. Festliche Tanzmusik eignet sich daher besonders um diesen (r)evolutiven Kontrast aufzuzeigen, da sich auch der Tanz selbst im Lauf der Zeit stark verändert hat. Als verbindendes Element bleiben jedoch die Feierlichkeiten. Wurde damals zu Hofe prunkvoll musiziert und feierlich getanzt, so wird auch heute an Rave- und Tekkno-Parties tanzend gefeiert.

Der Bonus-Track 21) versucht erstmals auf neuartige Weise im Zeitalter von **Multi-Tasking** zwei Musikstücke in einem zu vereinen um so eine Art von *pluralistischer* bzw. *dualistischer Musik* zu gestalten. Grundlage dafür bildet das so genannte **dichotische Hören** – eine experimentelle Versuchsbedingung innerhalb der Neuropsychologie zur Hemisphärenlateralität unseres Gehirns: Jedem unserer beiden Ohren wird zeitgleich ein anderer Inhalt zugespielt. Dieser außermusikalische Inhalt diente hier als Ideengeber für das kleine Werk, in dem folglich eine hybride Form von Zweikanaligkeit und Stereophonie aufkommen sollte.

► [Details – siehe unten!](#)

### TRACK-LIST:

- 01) + 11) *Prologue • Prolog*
- 02) + 12) *Intrade*
- 03) + 13) *Air*
- 04) + 14) *Galliard*
- 05) *Cathedral-Dance • Kathedralen-Tanz* | 15) *Cybernet-Tanz • Kybernetz-Tanz*
- 06) + 16) *Courante*
- 07) + 17) *Pavane perpetuo*
- 08) + 18) *Interlude*
- 09) + 19) *Allemande*
- 10) + 20) *Finale*
- +21) *Dichotic Beaming • Dichotisches Beamen*



**Duration • Laufzeit:** [44:34 min]

[Dichotic Beaming | Dichotisches Beamen]

## **TRAX & ESSAYS:**

**Albumtitel-Anlehnung:** Inspiration durch das Miles-Davis-Portrait-Album  
» *The Acoustic Miles* • *The Electric Miles* «

### **1+11) PROLOGUE • PROLOG:** ▶ *Konzept des Dichotischen Hörens - siehe unten.*

[grch.-lat.], Vorspruch, Vorrede bzw. Vorspiel oder Einleitung zu Bühnenwerken im 17. und 18. Jhdt., welche einen **kurzen Abriss des nachfolgenden Inhalts** angaben. In der Oper wurde er nach der Ouvertüre aufgeführt und bildete eine in sich abgeschlossene Szene, die meistens ohne direkten Zusammenhang zum nachfolgenden Stück stand. Eine rein instrumentale Ouvertüre kam erst Mitte des 18. Jhdt. auf.

### **2+12) INTRADE:**

[von lat. »eintreten«], **Einleitungs-, Eröffnungs-, Ankündigungsmusik mit starkem Signalcharakter, auch festliche Fanfarenmusik oder marschartig schreitend**, seit dem 16. Jhdt. zum Anlass eines Festspiels, Theater- oder Tanzdarbietungen oder zum Einzug hochgestellter Personen. Reine Instrumentalstücke wurden seit dem 17. Jhdt. durch eine **Intrade** eröffnet.

### **3+13) AIR:**

[frz., engl. »Lied«, »Melodie«, »Weise«, »Arie«], ausgehend vom 16. Jhdt. wurden vorwiegend vokale, aber auch **instrumentale Stücke mit einfachem, lied- oder tanzartigem Charakter** als **Air** bezeichnet. Im Frankreich Mitte des 16. Jhdt. wurde die **mehrstimmige Air** bekannt. Im England des späten 16. Jhdt. war »Ayre« ein 4-stimmiges, volkstümliches Lied oder der Sologesang mit Lauten- oder Streicherbegleitung, später auch **rein instrumental**. Mitte des 17. Jhdt., unterscheidet sich die **Air** in der deutschen Suite von anderen Sätzen durch eine **ausgeprägtere melodische Gestaltung** (auch [Liebes]lied zur Laute). Das orchesterbegleitete **Air** wurde in Frankreich im 17./18. Jhdt. in der Ballettsuite und in der Oper eingesetzt und gelangte auch in die deutsche Suite und Partita.

### **4+14) GALLIARD:**

[von ital. gagliardo »rasch«, »stark«], lebhafter Paar-Werbetanz **im 3er Takt**, vermutlich im späten 15. Jhdt. in der Lombardei entstanden, später in ganz Europa verbreitet. Im 17. Jhdt. war die **Galliard** fixer Bestandteil der Suite und entwickelte sich danach zum selbständigen Tanz oder Instrumentalstück meist im geraden 2/2-Takt. Mit zunehmendem Tempo wurde sie fast zu einem ausgelassenen Gebrauchstanz während sie als stilisierter Kunstanstanz ihr Tempo stark verlangsamte. Noch vor dem Ende des 17. Jhdt. wurde sie immer weniger gebräuchlich und verschwand sogar völlig.

### **5) CATHEDRAL-DANCE • KATHEDRALEN-TANZ | 15) CYBERNET-DANCE • KYBERNETZ-TANZ:**

DANCE / TANZ, rhythmisch geregelte Körperbewegung zu Musik- oder Geräuschbegleitung. – Der **Tanz** war ursprünglich in Form von Fruchtbarkeits-, Toten-, Initiations-, Waffen-, Jagd-, Licht- oder Feuertänzen **Bestandteil von Magie und Kult** und häufig mit **ekstatischem Ausdruck**, Geschlechts- oder Tiersymbolik, Kostüm und Maske verbunden. In vielen Hochkulturen wurde er auf überirdische Ursprünge zurückgeführt.

### **6+16) COURANTE:**

[von frz. »laufen«], als pantomimischer Werbetanz erstmals 1515 in Paris erwähnt, wurde die **Courante** in ihrer Frühzeit bald zu einem schnellen Tanz **im 3/8- oder 6/8-Takt**. Eine Umwandlung erfuhr sie jedoch in ihrer Blütezeit von 1610 bis 1660 am Hof Ludwigs XIV, wo sie nach und nach zu einer »grave très grave«, einem **gemessenen und zeremoniellen Schreittanz** wurde. Als reine Instrumentalmusik findet man die **Courante** erstmalig in einer Lautentabulatur vor (1549). In englischen und deutschen Tanzmusiksammlungen wurde sie seit 1600 aufgenommen und wurde so auch zum festen Bestandteil der Solo- und Ensemblesuite. Die **Courante** ging als lebhafter Nachtanz der »Allemande« in die Suite ein und ersetzte so die »Pavane«. Nach 1700 wurde sie aber kaum mehr getanzt.

### **7+17) PAVANE:**

[(frz.), ital. pavana, padovana, padoana, paduana »nach der Stadt Padua«], aus Italien stammender **langsamer, würdevoll geschrittener Hoftanz**, meist in geradem Takt und **ohne Auftakt** und im 16. Jhdt. in Italien, Frankreich und Spanien sehr beliebt. Gegen Ende des 16. Jhdt. und Anfang des 17. Jhdt. war die **Pavane** in ganz Europa verbreitet und eine der kunstvollsten Instrumentalformen der englischen Virginalisten. Ausserdem fand sie sich auch als Einleitungssatz in der deutschen Tanz- und Ensemblesuite als Kernstück wieder. **3 oder 4 wiederholte Perioden von jeweils 4 bzw. 8 oder mehr Takten** bilden ihre

musikalische Basis. Im 17. Jhdt. wurde sie nach und nach von der »Allemande« verdrängt. Ende des 19. Jhdt. wird sie wieder aufgegriffen.

### 8+18) INTERLUDE:

**Interludium**, Intermedium, Intermezzo [ital., lat., frz.], »Einschub«, »Überbrückung«: im Allgemeinen verbindende Musik jeder Art. Historisch steht es anfangs (Italien - 15. Jhdt.) noch als Zwischenaktunterhaltung bei tänzerischen und/oder musikalischen Darbietungen noch in keinem Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung jener szenischen Aufführungen, soll sogar einen starken Kontrast dazu bilden. Ab dem 18. Jhdt. gleichen sich jedoch die Themen zwischen Hauptstück und Zwischenspielen an. In der Orgelmusik ist es ein meist improvisiertes, später aber auch komponiertes Stück zwischen einzelnen Strophen und Versen des Kirchengesanges. Im Lauf der Zeit existieren **Interludien** dann auch als selbstständige Sätze in Sonaten und Suiten. In neuerer Musik findet man sie hauptsächlich noch als Zwischenakt in Opern, aber auch in Instrumentalwerken oder sogar als selbstständige kleine Charakterstücke.

### 9+19) ALLEMANDE:

[frz. »deutscher (Tanz)«, ein geradtaktiger, bürgerlicher Schreittanz des 16. Jhdt. bis 18. Jhdt., welcher seinen Ursprung im sog. Deutschen Tanz (Dantz) hat und der als französischer Gesellschaftstanz abgewandelt, auch in Spanien und England sehr beliebt war. Erstmals als **Allemande** belegt, kommt sie als Druck um 1550 in französischen und niederländischen Sammelwerken für Laute und Instrumentalensemble vor. Als geschrittener Paartanz fand sie um 1600 Aufnahme in die Gesellschaft. Musikalisch lag ihr der Reigentanz zugrunde (meist 4/2-Takt), sie war von **mäßig schnellem Tempo und bestand aus 2 oder mehr verschiedenen Teilen, die wiederholt wurden**. Seit Beginn des 17. Jhdt. wurde sie zum stilisierten Spiel- und Tanzstück v.a. bei den englischen Virginalisten und fand Eingang in die deutsche Ensemblesuite. Ihre Merkmale sind: **gerader Takt, Auftaktbeginn und punktierte Rhythmen**. Mitte des 17. Jhdt. verlangsamte sich ihr Tempo. Im 18. Jhdt. lag ihr der Ländler zugrunde, wengleich sie sich in der Kunstmusik nach und nach von ihrem ursprünglichen Tanzliedcharakter entfernte. Um 1750 verschwand die **Allemande** als Form in der Kunstmusik.

### 10+20) FINALE:

[zu lat. finalis »das Ende betreffend«, ital. »Schlussstück«, Schlusssatz zu mehrsätzigen Kompositionen wie Sinfonien, Sonaten und Konzerten. In der Serenadenmusik des 18. Jhdt. ist das **Finale** ein **abschließendes Stück (Finalmusik) oder der Schlusssatz**. Zunächst wird **der letzte Satz** einer Sinfonie und Sonate vielfach als **Finale** bezeichnet, welches vorerst von schnellem und heiterem Kehraus-Charakter ist. Später bildet es den **Höhepunkt des Zyklus** und ist Ziel der Entwicklung des gesamten Werkes, oft mit Einbeziehung von Chor und Gesangssolisten.

Add Track | Zu-Satz:

### +21) DICHOTIC BEAMING • DICHOTISCHES BEAMEN:

- ▶ *Konzept des Dichotischen Hörens - siehe auch **Prolog**, sowie pdf-Datei: „Dichotisches Hören als ästhetisches Konzept im Rahmen Elektroakustischer Musikproduktion“.*

Als flexible moderne Menschen sind wir es im Zeitalter von **Multi-Tasking** gewohnt, verschiedene Dinge gleichzeitig zu tun oder zu erleben. Somit sind wir auch in der Lage zwei Musiken zur selben Zeit wahrzunehmen.

Dieses Musikstück versucht auf neuartige Weise zwei Musikstücke in einem zu vereinen um so eine Art von **pluralistischer Musik** bzw. im eigentlichen Sinn eine **dualistische Musik** zu gestalten.

Grundlage dafür bildet das so genannte dichotische Hören - eine experimentelle Versuchsbedingung in der Neuropsychologie zur Hemisphärenlateralität unseres Gehirns: Jedem unserer beiden Ohren wird zeitgleich ein anderer Inhalt vorgespielt. Dieser außermusikalische Inhalt diente mir als Ideengeber für dieses kleine Werk, in dem folglich eine hybride Form von **Zweikanaligkeit** und **Stereophonie** aufkommen sollte.

Für das Verstehen des Stücks muss der Begriff der Elektroakustischen Musik durch das Zugeständnis, dass auch genauso eine Populärmusik-Produktion zur **zitatreien Akusmatik** (also zur reinen Lautsprechermusik) gehört, neu definiert bzw. um diese erweitert werden.

- ▶ Populärmusik aus folgenden Gründen:

Mit Hilfe ihrer augenscheinlich harmonikalen Verläufe und ihrer kontinuierlich gleich bleibenden Rhythmusstruktur lässt sich besonders anschaulich verdeutlichen, dass es sich um zwei eigenständige Musikstücke handelt - was bei traditioneller zweikanaliger Elektroakustischer Musik nicht so ohne weiteres gelingen würde. Solche zitatreien(!) populärmusikalischen Anteile dienen hier sozusagen unterstützend (und wie so oft) als Vehikel für das 'erlebende Verstehen' des Konzeptes.

Zur weiteren Differenzierung der beiden Musiken wird nun folgendes thematisiert und festgelegt:

Aus dem linken Kanal ertönt ein rein **akustisch** gespielter, aus dem rechten ein rein **elektronisch** realisierter Track, wobei aber der linke Part keine herkömmliche Unplugged-Version des rechten darstellt - das akustische Stück spielt in einer traditionellen 3er-Takt-Manier, während das elektronische in technoider 4/4-Ästhetik vor sich hinpumpt. Beide hängen an Harmoniefolgen, sowie an Takt und Tempo zusammen - die 3/4-Vierteln links stellen gleichzeitig die Triolen des 4/4-Taktes rechts dar. Somit sind zwar beide voneinander unabhängig und können, wenn auch nur in **Mono**, getrennt voneinander abgespielt und angehört werden. Lässt man jedoch (am besten mit Kopfhörer!) das 'Stereobild' auf sich einwirken, befindet man sich inmitten einer Science-Fiction anmutenden, 'dichotischen' Welt; das real Erlebte folgt nun eher einer Logik des Traumes.

- Im ersten Teil wird das Musikkonzept durch selbsterklärende und sich ständig wiederholende Texte verstärkt:

♪) „Sie hören den akustischen Kanal, LINKS lokalisiert in ihrem Geiste.“

♪) “You´re listening to the electronic channel, which is located on the RIGHT side of your mind.“

Wie man unschwer bemerkt, richtet sich dieser Text innerhalb des Stücks direkt an den Hörer und teilt diesem in denotativem Sinne (wie etwa in Alvin Luciers “I´m sitting in a room“ – 1970) den 'technischen' Hintergrund des Musikkonzeptes mit.

Zwei gegensätzliche Charaktere treten dabei auch hier gemeinsam in Erscheinung: Die realen Stimmen (links) singen in deutscher Sprache, die computergenerierten Vocoderstimmen (rechts) 'rappen' in englischer Sprache. (erwünschte Assoziation an automatische Dolmetsch-Funktion - z.B. im www.) Jeweils werden männliche und weibliche Stimme in zusätzlicher **Dialektik** eingesetzt.

- Im zweiten Teil (=Hauptteil) entfaltet sich ganz der popularmusikalische Beitrag zu diesem Konzept.

- Gegen Ende des Szenarios (also im dritten Teil) werden beide Ebenen (mittels 'Beamen') miteinander ausgetauscht. Eine akustische Drehleiter wird nach rechts, ein elektronischer Effekt-Klang gleicher Tonhöhe nach links 'gebeamt'. Echtes *stereophones Hören* stellt sich jetzt und nur hier in dieser kurzen Sequenz ein. Diese Effekte als Raum-/Zeitreise zu interpretieren, ist beabsichtigt. – Panoramavertauscht endet nun das Stück, indem sich mysteriöse, futuristische Klangmaschinen einem archaischen Didgeridoo spielenden Schamanen in rein elektroakustischer Manier gegenüberstehen.

Die Realisation dieses Konzeptes sprengt auch die gängigen Grenzen zwischen **Collage** und **Montage** (siehe oben): Verschmelzen bei einer Collage (=mehrdimensional) zwar die einzelnen Bestandteile zu einem Ganzen, so sollen sie doch noch bewusst im Endprodukt als solche identifizierbar bleiben. In einer Collage soll es allerdings kein gemeinsames Zeitmaß mehr geben. Raum- und zeitübergreifende Kriterien sollen die Echtzeit, gemäß einem fluiden Weltbild, aufbrechen. Bei einer Montage (=eindimensional) zählt hingegen nur mehr das Endergebnis – ihren Einzelteilen, gemäß einem konventionellen statischen Weltbild, wird kein Wert mehr zugeschrieben.

“*Dichotic Beaming • Dichotisches Beamen*“ lässt sich paradoxerweise keinem der beiden Begriffe eindeutig zuordnen. Es gibt zwei Einzelteile, die jedoch an einem gemeinsamen Metrum hängen. Dem Endergebnis wird zwar mehr Bedeutung beigemessen als den Einzelteilen, doch ist es auch von enormer Wichtigkeit, dass diese immer als solche erkennbar bleiben. Folglich lädt das Stück auch am eigenen HiFi-Gerät zum **eigenständigen Experimentieren** mit seinen *vier* unterschiedlichen *statischen Abspielmodalitäten* ein. Eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten, die beiden Anteile zu mischen, bietet *eine fünfte fluide Modalität*, nämlich die des Gebrauchs des Balance-Reglers.

- 1) beide Kanäle stereo abspielen: zwei Musikstücke werden gleichzeitig gehört - (Dichotic Version).
- 2) Linker Kanal – mono (auf beide Lautsprecher): eines der beiden Stücke wird gehört.
- 3) Rechter Kanal – mono (auf beide Lautsprecher): das andere der beiden Stücke wird gehört.
- 4) beide Kanäle mono abspielen: zwei Stücke werden als ein Ganzes gehört.
- 5+) mittels Balance-Regler kann jedes x-beliebige Lautstärkenverhältnis der beiden Musikstücke eingestellt werden.

Gleiches Konzept wird in den ▶ *beiden Prologen* am Beginn jeder Suite angewandt. Eine englisch-sprechende Moderatorin ist am linken Ohr, zeitgleich mit einem deutsch\*-sprechenden Moderator am rechten\* Kanal zu hören.

\* jegliche politische Assoziationen sind an diesem Konzept unangebracht!