

WER 6429 2

WERGO 



WERGO · A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA ▲ GMBH

SWR
EXPERIMENTAL
STUDIO

 Deutschlandfunk

LC 00846

 DEUTSCHER MUSIKRAT



Lula Romero

Über Punkt, Linie, Verzweigung ins Offene

Lula Romeros Instrumentalmusik mit Live-Elektronik

von Julia H. Schröder

Undulierend, changierend, harsch und ziseliert – um den einzigartigen Klang dieser Musik zu beschreiben, reichen solche momentanen Zustandsbeschreibungen nicht aus. Er zeichnet sich auch durch seine Änderung aus – und zwar in mehreren Dimensionen: in zeitlicher, tonräumlicher und realräumlicher. „Kontinuierliche Variation und die fortwährende Änderung eines reduzierten Materialvorrats, der durch dieses ‚Wandern‘ Linien, unterschiedliche Texturen oder Klangfarben aus mehreren Schichten und Tiefen hervorbringt“, charakterisieren laut Lula Romero ihre Kompositionen. „Linien, Klangfarben und Texturen entwickeln sich sowohl horizontal und vertikal als auch in die dritte Dimension, die Raumtiefe, hinein.“ In Romeros Kompositionen für Instrumente oder Stimme mit Live-Elektronik steht also die fortwährende Änderung des Gesamtklangs im Vordergrund. Texturen, verschiedene Dichtegrade und Entwicklungsverläufe prägen ihre Musik. Obwohl sie immer vom hörenden Komponieren geleitet klingt, gibt es streng geplante und nach einem Konzept ausgearbeitete Elemente. Für das Ensemblestück *ins Offene* entwarf Romero zum Beispiel eine Kompositionsmatrix, die Material, Raum und Zeitverlauf organisiert. Zusammenklänge, also das Harmonieschema, berechnet sie aus möglichen Summen- und Differenztönen. Aus der Computermusik adaptiert sie das Prinzip der ‚additiven Synthese‘, um neue Klangfarben mittels des Zusammenspiels von Orchesterinstrumenten in traditioneller Spielweise und erweiterten Instrumentaltechniken zu erzeugen. Diese regelbasierten kompositorischen Verfahren ergänzt sie durch unplanbare Elemente. Offen ist beispielsweise der Harfensolopart in *die Wanderung*, den die Harfenistin auf

Basis von vorgegebenem Material improvisierte. Ebenso nicht im Detail vorhersehbar sind einige Interaktionen mit der Live-Elektronik und Zufallsverteilungen im Elektronikpart. Mit der Elektronik einher geht auch die Räumlichkeit der Musik, die immer integraler Bestandteil des Kompositionskonzepts ist. Über Lautsprecher wird der Klang durch den Raum bewegbar, doch auch die Musikinstrumente können von Positionen jenseits der Bühne spielen.

ins Offene (2012/13)

Im Zentrum der Ensemblekomposition *ins Offene* steht das Perkussionsinstrumentarium. Die perkussiven Klänge lösen die Aktionen der anderen Instrumente gleichsam aus, sie triggern die Triller und Arabesken. Die Person am Schlagzeug dirigiert abschnittsweise sogar, gibt den anderen Instrumentalistinnen und Instrumentalisten Einsätze. Diese sind um das Schlagwerk herum positioniert, zwischen den Konzertbesuchern. Beim Anhören dieser CD erlebt man *ins Offene* also aus einer von vielen möglichen Hörpositionen. Jede und jeder hat im Konzertsaal eine etwas andere Musikerfahrung, da das Publikum auf verschiedenen Positionen inmitten der Instrumente sitzt, die in Form von drei Dreiecken um das zentrale Schlagwerk gruppiert sind (siehe Abb. 1). Aufgrund dieser Instrumentengruppen werden im Kompositionskonzept die räumliche Bewegung der Klänge und die Dialoge zwischen den

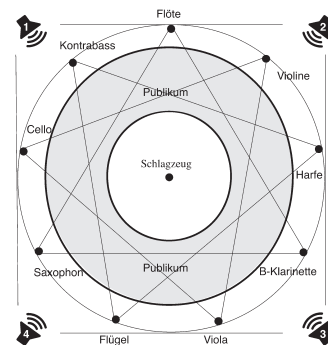


Abb. 1: Bühnenaufbau *ins Offene*

Instrumenten organisiert. Beispielsweise beginnen Flöte und Klarinette mit Trillern quer durch den Zuschauerraum miteinander und mit dem Schlagzeug spielend das Stück. Alle werden gerahmt von vier Lautsprechern, über die mittels Live-Elektronik veränderte Ensembleklänge in Echtzeit wiedergegeben und zusätzlich räumlich bewegt werden. Diese live-elektronischen Klänge fügen sich in das Klangbild ein, sind nicht als eigene Klangwelt zu hören, sondern als Teil des Ganzen. Doch verstärkt die abschnittsweise geänderte Klangmanipulation – von Verstärkung und Verräumlichung über spektrale zu granularer Transformation – die Strukturierung. In jedem dieser unterschiedlich klingenden Abschnitte taucht eine begrenzte Anzahl von musikalischen Strukturen auf, das musikalische Material. Romero interessiert die aus der Wiederholung resultierende Tendenz zur Dekonstruktion und Desintegration des Materials, die letztlich eine Öffnung bewirkt. Dieses Thema entlehnt sie dem Roman *Korrektur* (1975) von Thomas Bernhard. Auch der Titel *ins Offene* geht auf den Roman zurück, der mit dem Wort „Lichtung“ endet.

„Die Struktur, die Verteilung der Instrumente, die Bewegung der Materialien zwischen den Instrumenten, die Verstärkung und live-elektronische Transformation bilden verschiedene räumliche Schichten, die sich gegenseitig durchdringen“, schreibt Romero im Partiturvorwort. Sie erforscht hier, wie ein Raum zu eröffnen sei, „in dem alle Akteure in verschiedenen Arten in den Schaffensprozess involviert sind. Das Ergebnis kann ein Gemeinschaftswerk sein, das einen gemeinsamen Ort der Gleichheit schafft, einen Ort, der geteilt und erforscht werden kann und in dem der Klang sich kontinuierlich verändert und wächst, ein Ort, der ‚ins Offene‘ weist.“

die Wanderung (2016/17)

Am Anfang steht eine musikalische Idee, die Lula Romero mit einer grafischen

Analogie erklärt: Punkte gehen in eine Linie über, die sich schließlich wie das Nil-delta verzweigt und ein Dreieck formt. Dies ist die Ausgangsidee für Romeros Komposition *die Wanderung*, ein Stück, das sich aus mehreren Instrumentalsoli mit Live-Elektronik zusammensetzt, welche in eine Ensemblekomposition münden. Die *attacca*, also unmittelbar aneinander anschließenden Solo-Teile sind in einem organisierten Kompositionsprozess entstanden. Zuerst schrieb Romero das Saxofonsolo, das formal vereinfacht aus Linie, Verzweigung und Punkten besteht. Dann folgte das Cellosolo, dessen Form im Krebs, also als Punkte, Verzweigung und Linie verläuft. Diese Kompositionen wurden aufgenommen und dienten der Flötistin (Saxofon) und der Harfenistin (Cello) – neben einer Seite mit ausnotiertem musikalischem Material und Präparationen für die Harfe – als Improvisationsvorlagen. Die Interpretinnen sind also am Kompositionsprozess beteiligt, ohne dass die Komposition als Improvisation zu bezeichnen wäre. Für die Aufnahme auf dieser CD wurden beide in strukturierter Improvisation entstandenen Soli von der Komponistin in eine finale Fassung gebracht und notiert. Akkordeonsolo und Ensembleversion sind wieder komponiert. In der Endversion stehen die Soli in einer von ihrer Entstehung abweichenden Reihenfolge (siehe Trackliste).

Allen Teilen hat die Komponistin Live-Elektronik hinzukomponiert, die teilweise nur die Klangfarbe beeinflusst und in anderen Abschnitten als eigenständiger Part Elemente wie Rauschen hinzufügt. Prominent ist das metallische Rascheln der Granularsynthese¹. In jedem Solo dominiert der elektronische Klang überraschend einen Abschnitt, in anderen Momenten sind Instrument und Elektronik

¹ Granularsynthese ist eine Form der Klanggenerierung, die mit sehr kurzen Samples arbeitet, d.h. ein Instrument oder eine Stimme wird während der Aufführung aufgenommen, aus der Aufnahme werden Ausschnitte im Millisekundenbereich ausgewählt und zu neuen Klängen zusammengesetzt, die direkt über Lautsprecher wiedergegeben werden.

in anderen Verhältnissen präsent. Zwar ändert die Elektronik teilweise die Instrumental-Klangfarbe, doch die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten haben durch die Echtzeitinteraktion auch Einfluss auf die Elektronik, beispielsweise die Vorgänge der Granularsynthese und die Rauschdichte.

Die Werkbezeichnung *die Wanderung* evoziert die Vorstellung eines Wegs durch die verschiedenen Stücke, vielleicht etwas Suchendes, wechselnde Klangumgebungen, das Durchlaufen der verschiedenen Stadien eines reduzierten Materialvorrats in immer anderer Erscheinung. Das spiegelt sich in den erweiterten Spieltechniken der Instrumentalstimmen wider, wo prekäre Klangerzeugungen wie Multiphonics oder Doppelgriff-Flageolets den Klang bewegt halten.

Entmündigung (2015/16)

Der Titel der Vokalkomposition *Entmündigung* ist Programm: Zwei Soprane, Alt und Live-Elektronik machen Musik ohne Worte. Stimme ohne verständliche Sprache wird Musik. Oder suchen wir beim Hören nach Bedeutung der Silben? Anregungen zu solchen Verschiebungen der Gewichtung zwischen Klang und Bedeutung einer stimmlichen Äußerung fand Romero in Mladen Dolars Buch *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme* (2003/2014). Romero geht es auch um politische Aspekte des mundtot gemachten Anderen, seien es Individuen oder Diskurse. Sprache kann instrumentalisiert werden, so dass ihre Generalisierungen und Normierungen keine Abweichungen mehr zulassen. Von dem Ringen dagegen, gegen die Entmündigung, handelt das Stück.

Formal entwickelt sich die Komposition zu vermeintlicher Verständlichkeit – von Lauten zu Sprachfragmenten und von reflektiertem zu direktem Schall, da die Sängerinnen ihre Positionen im Laufe des Stücks ändern. Anfangs steht nur die Altistin auf der Bühne und summt tief und mit geschlossenem Mund. Sie än-

dert die Vokale und dadurch die Obertöne, wie in der Partitur exakt notiert ist, und singt mit der Live-Elektronik, die Sinustöne hinzufügt. Die Sopranistinnen stehen rechts und links neben dem Publikum, beide mit dem Kopf zur Wand summend, eine extrem hoch, die andere in Mittellage. Das Publikum hört den an der Wand reflektierten Schall. Nach und nach öffnen sich die Münder und Vokale erklingen.

Ein weiterer, geräuschhafter Abschnitt widmet sich Konsonanten, also beispielsweise Frikativen, Zischlauten und perkussivem Schnalzen, wozu sich die Sopranistinnen von der Wand weg zum Publikum wenden. Bestimmte Klänge der zweiten Sopranstimme lösen live-elektronisch Rauschklänge aus. Die erste Sopranstimme und die Altstimme rufen eine Granulierung ihrer Stimmen hervor, die ebenfalls über die Lautsprecher wiedergegeben werden.

Im dritten Abschnitt und bereits im dahinleitenden Altsolo gibt es vermeintliche Wörter oder vielmehr Silben zu hören, es wird eine „Pseudosprache“ aus „entmündigten“ oder de-semantisierten Gedichtfragmenten von Federico García Lorca und Paul Celan vorgetragen. Dabei stehen die beiden Dichter symbolisch für gewaltsame Entmündigung durch faschistische Regime ein. Romero bestätigt weitere Theoriebezüge: „Dass diese Klänge keine Sprache sind, sondern eine Dekonstruktion von Sprache, bezieht sich unter anderem auch auf feministische Theorien. Die Dekonstruktion der Sprache bedeutet einen Zerfall der unzweideutigen Bedeutungen und der engen Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘, der zur Offenheit führt.“ Sobald alle Sängerinnen frontal von der Bühne singen, spielt die Komponistin mit der Wahrnehmbarkeit von drei unterschiedlichen Stimmen und deren Verschmelzung. Vierteltonglissandi bestimmen den Tonhöhereindruck ebenso wie Filter, die bestimmte Frequenzbereiche verstärken und damit die Klangfarbe verfremden. Hinzu tritt ein Sinuston-Zweiklang in den abrupten Gesangspausen, der sogar zum Dreiklang und Melodiefragment wird und der als Nachhall kom-

The image shows a musical score for a piece titled "Entmündigung". It consists of five staves: three vocal staves (S1, S2, A) and two electronic staves (Elek.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 167 and ends at measure 20. The second system starts at measure 172 and ends at measure 21. The vocal parts have lyrics in a non-Latin script, likely Cyrillic. The electronic part features long, sustained notes with some rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs.

Abb. 2: Partiturauszug *Entmündigung*

poniert ist (siehe Abb. 2).

Das Ende bildet eine Trillerepisode mit Staccatopunkten. Bestimmte Triller lösen wieder Granularsynthese-Prozesse aus. Sie weben sich unter, zwischen und über die Singstimmen und „entmündigen“ sie. Doch das ist nur ein Zustand der Interaktion mit der reagierenden Live-Elektronik. Lula Romero schreibt im Parti-

turvorwort: „Die Beziehung zwischen Elektronik und Stimmen ist nicht eine von Opposition. Die Live-Elektronik wird nicht als ‚repressive Kraft‘ gegen die ‚natürliche‘ Stimme gesehen. Es gibt Momente, in denen die Elektronik als eine andere Stimme betrachtet wird, Momente, in denen sie als ein zusätzliches Instrument konzipiert ist, und Fälle, in denen die Live-Elektronik als eine Erweiterung der Stimmen fungiert.“

Wichtig ist Romero das Suchen und die Offenheit sowohl für ihren Kompositionsprozess als auch für mögliche Hörweisen. Sie möchte den Hörenden vielfältige Deutungsmöglichkeiten und Erfahrungen anbieten und sie dazu einladen, die Musik zu entdecken, zu interpretieren und an ihr teilzuhaben.

Biografie

Lula Romero hat in Sevilla und Den Haag Komposition, Klavier und Kunstgeschichte studiert und führt derzeit ein künstlerisches Promotionsprojekt an der Kunstuniversität Graz durch. Seit 2010 lebt und arbeitet sie in Berlin.

Romero erforscht in ihrer kompositorischen Arbeit Raum in der Musik in Hinblick auf musikalische Struktur und Klangmaterial sowie deren Beziehung zu feministischen Theorien und Praktiken und Fragen sozialer Gleichberechtigung.

Sie wurde mit dem GIGA-HERTZ-Produktionspreis des ZKM | Karlsruhe und des SWR Experimentalstudios (2014), mit dem Kompositionsstipendium (2012 und 2015) und mit dem Berlin-Rheinsberger-Kompositionspreis (2011) der Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin sowie mit den Aufenthaltsstipendien des Deutschen Studienzentrums Venedig (2017) und des Künstlerhofs Schreyahn (2013) ausgezeichnet. Sie erhielt 2008 den CDMC-Kompositionspreis des spanischen Kultusministeriums und die ehrenvolle Erwähnung des Fundación Autor-CDMC Preises 2010.

Ihre Werke wurden von zahlreichen Ensembles zeitgenössischer Musik aufgeführt, darunter Vertixe Sonora, Duo Hellqvist/Amaral, Kairos Quartett, Zafraan Ensemble, KNM Berlin, Nieuw Ensemble und RadaR Ensemble. Ihre Musik wurde bei internationalen Festivals wie MATA (New York), SPOR (Aarhus), Mixtur (Barcelona) und dem Sonification Festival (Berlin) gespielt.

Via Points, Lines and Branching out into the Open

Lula Romero's Instrumental Music with Live Electronics

by Julia H. Schröder

Undulating, fluctuating, harsh and finely-etched – such descriptions of momentary states are inadequate to describe the unique sound of this music. It is also characterised by its changes in several dimensions: temporal changes, changes of pitch space and changes in real space. According to Lula Romero, her music is characterised by 'continuous variation and the constant changing of a reduced pool of material that, through this "wandering", creates different textures or timbres from several layers and depths. Lines, timbres and textures develop both horizontally and vertically, and also into the third dimension, spatial depth.' In Romero's compositions for instruments or voice with live electronics, then, the constant changing of the overall sound is foreground. Textures, different levels of density and processes of development define her music. Although it always sounds like music guided by a compositional ear, there are also elements that are strictly planned and worked out according to a fixed concept. For the ensemble piece *ins Offene (into the open)*, for example, Romero conceived a compositional matrix organising material, space and the flow of time. She calculates sonic aggregates – that is, the harmonic scheme – based on possible sum and difference tones. She adapts the principle of additive synthesis from computer music to create new timbres via combinations of orchestral instruments, both with traditional and extended playing techniques. She augments these rule-based compositional procedures with unpredictable elements. There is an open aspect, for example, in the solo harp part in *die Wanderung*, which the player improvises on the basis of a given material. The instrumentalists' interactions with the live

electronics and the use of random distributions create equally unpredictable results. The use of electronics also brings the spatial aspect of music into play, which is always an integral part of the compositional concept. The loudspeakers make it possible to move the sound through space, but the instrumentalists too can play from positions outside of the stage.

***ins Offene* (2012/13)**

ins Offene for ensemble is organised around the percussion instruments. The percussive sounds trigger the actions of the other instruments, initiating trills and arabesques. At times the percussionist even conducts, giving cues to the other performers, who are positioned around the percussion and between the audience members. When one listens to this CD, one is therefore experiencing *ins Offene* only from one of many possible listening positions. Every person in the concert hall has a slightly different musical experience, as the audience is distributed between different positions among the instruments, which are grouped around the central percussion set-up in three triangles (see Fig. 1, p. 3). These instrumental groupings were used in the conception of the composition to organise the spatial movements of the sounds and the dialogues between instruments. The flute and clarinet, for example, open the piece playing trills through the audience space together with the percussion. They are all enclosed by four loudspeakers, from which one hears ensemble sounds processed in real time and subjected to further spatial movement. These live electronic sounds become part of the overall sonic impression; they are heard not as a sound world of their own, but as a part of the whole. Nonetheless, the sound processing, which changes between sections – from amplification and spatialisation to spectral and granular transformation – reinforces the structure. Each of these sections,

characterised by different sounds, contains a limited number of musical structures, the musical material. What interests Romero is the material's tendency towards deconstruction and disintegration as a result of repetition and ultimately leads to an opening-out. This theme is taken from Thomas Bernhard's novel *Correction* (1975). The title *ins Offene* (into the open) likewise refers to the novel, which ends with the word 'clearing'.

'The structure, the distribution of instruments, the movement of materials between the instruments, the amplification and the live electronic transformation all constitute different spatial layers that permeate one another', Romero writes in her preface to the score. She explores how to open up a space 'in which all actors are involved in the creative process in different ways. The result can be a collective work that creates a shared place of equality, a place that can be jointly explored and in which sound is continuously changing and growing, a place that points "into the open"'

***die Wanderung* (2016/17)**

The starting point was a musical idea that Lula Romero explains with a visual analogy: points turn into a line, which ultimately branches out like the Nile delta and forms a triangle. This is the initial compositional idea for Romero's work *die Wanderung*, a piece consisting of several instrumental solos with live electronics that lead into an ensemble composition. The solo parts, which follow one another without interruption, came about in an organised compositional process. Romero began with the saxophone solo, whose form can be simplified as consisting of line, branching and points. This was followed by the cello solo, whose form is the same in retrograde: points, branching and line. These compositions were recorded and served as a basis for improvisation for the flute (saxophone) and harp (cello),

drawing equally on a page of notated musical material and preparations for the harp. In doing so, the performers are involved in the compositional process, yet the composition cannot be described as an improvisation. For the recording of the CD, the composer arrived at a final and notated version of the two solos that result from structured improvisation. In the accordion solo and the ensemble version she returned to fixed composition. In this final version, the order of the solos deviates from their order of composition (see track list).

Each part is augmented by live electronics, which in some sections only influence the timbre, but in others add elements such as synthetically generated noise as independent layers. The metallic rustling of granular synthesis is a prominent feature.¹ In each solo, the electronic sounds are surprisingly dominant in one section, while elsewhere the instrument and the electronics appear in different proportions. Although the electronics sometimes alter the instrumental timbre, the performers are also able to influence the electronics via real time interaction, affecting processes such as granular synthesis and the density of the synthetically generated noise.

The title *die Wanderung* (the trek/wandering) evokes the idea of a path through the different pieces – perhaps something searching, changing sonic surroundings, going through different stages of a reduced material in ever-changing manifestations. This is reflected in the extended techniques of the instrumental parts, where precarious forms of sound production such as multiphonics or double harmonics keep the sound in motion.

¹ Granular synthesis is a form of sound generation that works with very short samples: an instrument or a voice is recording during performance, then excerpts from this with durations of mere milliseconds are selected and recombined to form new sounds, which are then played from the loudspeakers.

Entmündigung (2015/16)

The title of the vocal composition *Entmündigung* ('disenfranchisement', deprivation of the right of decision, based on the literal meaning of taking away the mouth/voice) can be understood programmatically: two sopranos, alto and live electronics make music without words. Vocals without intelligible language become music. Or do we search for the meaning of the syllables while listening? Romero found stimuli for this shift of balance between the sound and the meaning of a vocal utterance in Mladen Dolar's book *A Voice and Nothing More* (2006). Romero is also concerned with political aspects of the Other who is deprived of a voice, whether this refers to individuals or discourses. Language can be instrumentalised so that its generalisations and standardisations no longer permit deviations. The struggle against this, against disenfranchisement, is the subject of the piece.

Formally speaking, the composition develops to a point of supposed comprehensibility – from sounds to fragments of language and from reflected to direct sound, as the singers change their positions in the course of the piece. Initially the alto stands on the stage alone, humming in the low register with her mouth closed. She changes the vowels and consequently the overtones, which are notated precisely in the score, and sings together with the live electronics, which add sine tones. The sopranos stand on either side of the audience, each humming with her head to the wall, one extremely high and the other in the middle register. The audience hears the sound reflected off the wall. Gradually they open their mouths and the vowels become audible.

A second, more noise-based section is devoted to consonants, for example fricatives, sibilants and percussive clicks, and now the sopranos turn away from the wall and towards the audience. Certain sounds in the second soprano part

trigger synthetically generated noises in the live electronics. The first soprano and the alto bring about a granulation of their voices, which are likewise heard via the loudspeakers.

In the third section, and already in the alto solo that leads into it, one hears supposed words, or rather syllables; the singers present a 'pseudo-language' consisting of 'disenfranchised' or de-semantised poetic fragments by Federico García Lorca and Paul Celan. Here the two poets symbolise violent disenfranchisement through fascist regimes. Romero confirms further connections to theory: 'The fact that these sounds constitute not a language, but rather a deconstruction of language, relates in part to feminist theories. The deconstruction of language means a collapse of the unambiguous meanings and narrow categories of "man" and "woman", which leads to openness.' As soon as all the singers are singing on the stage in front of the audience, the composer plays with the perceptibility of three different voices and their merging. The pitch world is defined by quartertone glissandi, as well as filters that amplify particular frequency bands and thus defamiliarise the timbre. In addition, there is a dyad of sine tones in the abrupt interruptions of the singing that even expands into a three-note chord and a melodic fragment, and that is composed as a resonance (see Fig. 2, p.8).

The ending consists of a trill episode with staccato points. Once again, granular synthesis processes are triggered by particular trills. They weave their way under, between and over the voices, 'disenfranchising' them. However, this is only one of the possible states of interaction with the live electronics. In the preface to the score, Romero writes: 'The relationship between the electronics and the voices is not one of opposition. The live electronics are not used as a "repressive force" against the "natural" voice. There are moments in which the electronics are viewed as another voice, moments in which they are conceived as an addi-

tional instrument, and situations in which the live electronics function as an extension of the voices.'

What is important for Romero is the act of searching and the stance of openness, both towards her own compositional process and for possible ways of listening. She wants to offer the listener manifold experiences and possibilities for interpretation, and to invite them to discover, interpret and participate in it.

Biography

Lula Romero studied composition, piano and art history in Seville and The Hague, and is currently working on an artistic doctoral dissertation at the University of Music and Performing Arts Graz. She has lived and worked in Berlin since 2010.

In her compositional work, Romero explores space in music with reference to musical structure and sonic material, in relation to feminist theories and practices and questions of social equality.

She has received several awards, including the “GIGA-HERTZ Production Prize” from the ZKM Karlsruhe and the SWR Experimentalstudio (2014), the “Kompositionsstipendium” (2012 and 2015) and the “Berlin-Rheinsberger Composition Prize” (2011) from the Berlin Senate Administration for Culture and Europe, as well as residencies at the German Study Centre in Venice (2017) and the Künstlerhof Schreyahn (2013). She received the “CDMC Composition Prize” from the Spanish Ministry of Culture in 2008 and an honourable mention by the “Fundación Autor CDMC Prize” in 2010.

Romero's works have been performed by numerous contemporary music ensembles, including Vertixe Sonora, Duo Hellqvist/Amaral, Kairos Quartett, Zafraan Ensemble, KNM Berlin, Nieuw Ensemble and RadaR Ensemble. Her music has been played at such international festivals as MATA (New York), SPOR (Aarhus), Mixtur (Barcelona) and the Sonification Festival (Berlin).

Vía puntos, líneas y arborescencias “a lo abierto”

La música instrumental con electrónica de Lula Romero

por Julia H. Schröder

Ondulante, iridiscente, áspero y repujado, tales descripciones de estados no son suficientes para describir el sonido único de esta música, sino que también se caracteriza por su constante cambio producido en diversas dimensiones: temporal, tonal y espacial. En palabras de Lula Romero, sus composiciones se caracterizan por “la continua variación y el cambio constante de una reducida colección de materiales sonoros, la cuál a través de este ‘deambular’ produce líneas, diferentes texturas o timbres de varias capas y profundidades”. “Líneas, timbres y texturas se desarrollan tanto horizontal como verticalmente así como en la tercera dimensión: la profundidad espacial”. En las piezas de Romero para instrumentos o voces, y electrónica a tiempo real, predomina en primer plano el continuo desarrollo del sonido. Texturas, grados de densidad y desarrollos caracterizan su música. Aunque la música siempre suena inspirada por el oído compositivo, hay elementos estrictamente planificados y basados en conceptos. Para la pieza de grupo *ins Offene*, por ejemplo, Romero diseñó una matriz compositiva que organiza el material, el espacio y el transcurrir del tiempo. Los agregados sonoros, es decir, los esquemas armónicos, se calculan a partir de tonos diferenciales. Desde la música electrónica, Romero adopta el principio de síntesis aditiva para crear nuevos timbres a través de la combinación de instrumentación clásica y técnicas instrumentales avanzadas. Estos procesos organizados de composición se complementan con elementos impredecibles. Existe indeterminación por ejemplo en la pieza de arpa sola de *die Wanderung*, donde la arpista improvisa sobre la base de un material dado. Tampoco son previsibles en detalle algunas interacciones con la electrónica en vivo y

sus distribuciones aleatorias. Con la electrónica se relaciona la espacialización de la música, que juega siempre una parte esencial en el concepto compositivo. A través de los altavoces, el sonido se mueve en el espacio, pero los instrumentos pueden ocupar también espacios fuera del escenario.

ins Offene (2012/13)

La composición para grupo *ins Offene* se organiza en torno a los instrumentos de percusión. Los sonidos percusivos activan las acciones de los otros instrumentos desatando trinos y arabescos. El percusionista dirige incluso algunas partes de la obra, dando las entradas a los otros músicos, que se encuentran alrededor de la percusión y entre los miembros del público. El oyente de este CD experimenta *ins Offene* desde una posición entre las múltiples perspectivas auditivas posibles. Cada miembro del público en la sala de concierto experimenta una escucha distinta de la obra, al encontrarse distribuido de manera diferente con respecto a los instrumentos, que están agrupados formando tres triángulos alrededor de la percusión situada en el centro (ver fig. 1, p. 3). Es a través de esta organización en distintos grupos como se estructuran los movimientos del sonido en el espacio y el diálogo entre los distintos instrumentos. Por ejemplo, flauta y clarinete acompañados por la percusión comienzan la obra tocando trinos, que atraviesan de lado a lado al público. Intérpretes y público se encuentran enmarcados por cuatro altavoces, por los que se manda el sonido de los instrumentos transformado por la electrónica, que a su vez crea movimientos entre los altavoces. Los sonidos electrónicos se funden con la imagen sonora, no son entendidos como algo distinto sino como una parte del todo sonoro. Sin embargo, las distintas manipulaciones electrónicas organizadas por secciones, desde la amplificación y la espacialización hasta la transformación espectral y granular, refuerzan la estructura de la obra.

En cada una de estas secciones emerge un número limitado de estructura musical, de material sonoro. Romero está interesada en la tendencia de la repetición a la de-construcción y desintegración del material, que finalmente causa una apertura. Este tema está tomado de la novela *Corrección* (1975) de Thomas Bernhard. El título *ins Offene* (hacia lo abierto) hace también referencia a esta novela, que termina con la palabra *Lichtung* (claro, apertura).

“La estructura, la distribución de los instrumentos, el movimiento de materiales entre ellos, la amplificación y la transformación del sonido por la electrónica en vivo forman diferentes capas espaciales, que se entrelazan entre sí”, escribe Romero en el prólogo de la partitura. La compositora explora aquí cómo abrir un espacio “en el que todos los actores de diferentes maneras estén involucrados en el proceso creativo. El resultado podría ser un esfuerzo de colaboración que crea un lugar común de igualdad, un espacio que se pueda compartir y explorar, donde el sonido cambia constantemente y crece, y que apunta ‘a lo abierto’”.

die Wanderung (2016/17)

El germen de esta obra es una idea musical, que Lula Romero explica con una analogía gráfica: puntos que se funden en una línea que finalmente se ramifica como el delta del Nilo y forma un triángulo. Este es el punto de partida de la composición *die Wanderung*, una pieza compuesta por varios solos instrumentales con electrónica en vivo, que desembocan en una composición de conjunto. Los solos, que se ejecutan *attacca* sin pausa entre ellos, se organizan en un proceso compositivo. Primero, Romero compuso el solo de saxofón, cuya forma de manera simplificada se puede describir como línea, ramificación y puntos. Le sigue el violonchelo solo, cuya forma es la anterior retrogradada: puntos, ramificación y línea. Las grabaciones de estos solos sirven a la flautista (saxofón) y a la arpista

(violonchelo) como base para la improvisación, junto con una partitura con sugerencias de material y la preparación en el arpa. Los intérpretes toman pues parte en el proceso de composición, sin que la obra se pueda calificar necesariamente de improvisación. Para la grabación de este CD, la compositora ha fijado en la partitura una versión final de ambos solos de improvisaciones estructuradas. En las piezas de acordeón solo y la de *ensemble* se vuelve a la composición fija. En la versión final, el orden de las obras difiere del de su composición (ver pistas).

Cada obra se completa con la electrónica en vivo, que en partes cambia el timbre del instrumento y en otras secciones agrega ruidos sintéticamente generados que forman una parte independiente. Destaca el susurro metálico de la síntesis granular¹. En cada solo, los sonidos de la electrónica dominan de manera sorprendente una sección, en otros momentos la relación entre instrumentos y electrónica se presenta en diferentes grados. Aunque la electrónica cambia parcialmente el timbre instrumental, los instrumentistas también influyen en la electrónica a través de su interacción en tiempo real, afectando así los procesos de síntesis granular y la densidad de ruido.

El título de la obra *die Wanderung* (vagabundeo, deriva) evoca la idea de un camino a través de las diferentes piezas, tal vez una búsqueda, algo transformador del entorno sonoro, un vagabundeo por las distintas etapas de un reducido material en sus diferentes manifestaciones. Esto se refleja en el uso de técnicas extendidas instrumentales, donde la producción de sonidos inestables, como multifónicos o dobles armónicos, mantiene el sonido en movimiento.

¹ La síntesis granular es una técnica de generación de sonido, que usa minúsculos samples: Un instrumento o una voz es grabada en vivo, de esta grabación se extraen cortes de una duración de mili-segundos (los llamados grains, granos) y con estos se crea un nuevo sonido que es mandado a los altavoces.

Entmündigung (2015/16)

El título de la composición vocal *Entmündigung* (incapacitación, fig. quitar la voz) es programático: dos sopranos, alto y electrónica en vivo hacen música sin palabras. La voz sin lenguaje comprensible se convierte en música. ¿O buscamos en la escucha un significado de las sílabas? Sugerencias para tales cambios en el énfasis entre el sonido y el significado de una expresión vocal, las encuentra Romero en el libro de Mladen Dolar, *Una voz y nada más* (2007). A Romero también le preocupan los aspectos políticos del silenciamiento del “Otro”, ya sea este individuos o discursos. El lenguaje puede ser instrumentalizado y prohibir cualquier desviación de sus generalizaciones y normalizaciones. La lucha contra la incapacitación es el tema de la obra.

Formalmente la composición se desarrolla hasta un punto de supuesta inteligibilidad – desde meros sonidos hasta fragmentos de lenguaje, y desde sonidos reflejados a sonidos directos, productos estos del cambio de posición de las cantantes en el curso de la obra. Al principio, solo la contralto está en el escenario cantando sonidos graves con la boca cerrada. Canta, cambiando las vocales y con ellas los armónicos, como se indica minuciosamente en la partitura, junto con la electrónica que agrega tonos sinusoidales. Las sopranos, situadas a derecha e izquierda del público, cantan con los labios cerrados y en dirección a la pared, una extremadamente aguda, la otra en el registro medio. El público oye el sonido reflejado en la pared. Gradualmente, abren los labios y se escuchan las vocales.

La segunda sección, más ruidosa, está dedicada a las consonantes, como las fricativas, las sibilantes y los clics percusivos, para la que las sopranos se vuelven y encaran al público. Ciertos sonidos de la segunda soprano disparan sonidos sintetizados en la electrónica. Las voces de primera soprano y de contralto son tratadas en síntesis granular que se reproduce a través de los altavoces.

En la tercera sección, a partir del solo de contralto que lo inicia, se pueden escuchar presuntas palabras o mejor dicho sílabas; se trata de un “seudo-lenguaje” creado a partir de fragmentos “incapacitados” o de-significados de la poesía de Federico García Lorca y Paul Celan. Los dos poetas simbolizan la incapacitación violenta de los regímenes fascistas. Romero confirma otras referencias teóricas: “El hecho de que estos sonidos no sean un lenguaje, sino una deconstrucción del lenguaje, hace referencia entre otras cosas a teorías feministas. La deconstrucción del lenguaje significa una ruptura de significados inequívocos y de categorías estrechas de ‘hombre’ y ‘mujer’, que conduce a una apertura”. Tan pronto como todas las cantantes se unen en el escenario, la compositora juega con la perceptibilidad y la fusión entre tres voces diferentes. Los *glissandi* de cuarto de tono determinan la impresión de tono, así como los filtros que amplifican ciertos rangos de frecuencia, haciendo extraño el timbre. Asimismo, aparece un doble tono sinusoidal en las abruptas pausas vocales, que deriva incluso en triada y fragmento melódico y que se compone como una reverberación (ver fig. 2, p. 8).

El final es un episodio de trinos y notas en *staccato*. Ciertos trinos desencadenan nuevamente procesos de síntesis granular. Estos se entrelazan debajo, sobre y entre las voces y las incapacitan. Pero esta es una sola de las interacciones posibles entre voces y electrónica en vivo. Lula Romero escribe en el prefacio de la partitura: “La relación entre la electrónica y las voces no es de oposición. La electrónica en vivo no se interpreta como una ‘fuerza represiva’ contra la voz ‘natural’. Hay momentos en que la electrónica es tratada como una voz diferente, momentos en los que se concibe como un instrumento adicional, y otros donde la electrónica actúa como una extensión de las voces”.

Para Romero es importante la búsqueda y la apertura tanto en el proceso de composición como en la escucha. Quiere ofrecer al oyente una multiplicidad de interpretaciones y experiencias, y así invitarle a descubrir, interpretar y tomar parte en la obra.

Lula Romero ha cursado estudios de composición, piano e historia del arte en Sevilla y La Haya. Actualmente trabaja en su tesis de doctorado artístico en la Universidad de Música y Artes Escénicas Graz (Austria). Desde 2010 vive y trabaja en Berlín.

En su trabajo compositivo Romero investiga el fenómeno del espacio en relación con materiales y estructuras sonoras, que a su vez se interpretan en conexión con teorías y prácticas feministas y cuestiones de igualdad social.

Romero ha recibido entre otros premios el “GIGA-HERTZ production prize” del ZKM | Karlsruhe y del SWR Experimentalstudio (2014), el “Kompositionsstipendium” (2012 y 2015) y el premio de composición “Berlin-Rheinsberger” (2011) estos últimos del departamento de cultura y Europa de la ciudad de Berlín, así como las becas de trabajo del Deutsches Studienzentrum Venedig (2017) y el Künstlerhof Schreyahn (2013). Ha recibido el premio de composición CDMC 2008 y la mención honorífica del premio de la Fundación Autor-CDMC 2010.

Su trabajo ha sido interpretado por numerosos grupos de música contemporánea, como Vertixe Sonora, Duo Hellqvist/Amaral, Kairos Quartett, Zafraan Ensemble, KNM Berlin, Nieuw Ensemble y RadaR Ensemble en festivales internacionales como MATA (New York), SPOR (Aarhus), Mixtur (Barcelona) y el Sonification Festival (Berlín).

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
is a project of the German Music Council.*

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
 Luís Antunes Pena · WER 6416 2
 Carola Bauckholt · WER 6538 2
 Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
 Annesley Black · WER 6590 2
 Achim Bornhöft · WER 6577 2
 Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
 Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
 Sebastian Claren · WER 6567 2
 Michael Denhoff · WER 6514 2
 Milica Djordjević · WER 6422 2
 Andreas Dohmen · WER 6568 2
 Moritz Eggert · WER 6543 2
 Dietrich Eichmann · WER 6550 2
 Reinhard Febel · WER 60502-50
 Orm Finnendahl · WER 6562 2
 Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
 Burkhard Friedrich · WER 6554 2
 Evan Gardner · WER 6423 2
 Lutz Glandien · WER 6529 2
 Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2
 Peter Michael Hamel · WER 6520 2
 Karin Haußmann · WER 6558 2
 Markus Hechtle · WER 6570 2
 Carsten Hennig · WER 6565 2
 Arnulf Herrmann · WER 6576 2
 Detlef Heusinger · WER 6531 2
 York Höller · WER 6515 2
 Adriana Hölszky · WER 6511 2
 Klaus K. Hübler · WER 6524 2
 Leopold Hurt · WER 6410 2
 Márton Illés · WER 6584 2
 Jamilia Jazybekova · WER 6583 2
 Jens Joneleit · WER 6566 2
 Johannes Kalitzke · WER 6512 2
 Gordon Kampe · WER 6581 2
 Marina Khorkova · WER 6418 2
 Malika Kishino · WER 6411 2
 Juliane Klein · WER 6559 2
 Ernst August Klötzke · WER 6552 2
 Babette Koblenz · WER 6508 2

Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
 Steffen Krebber · WER 6420 2
 Joachim Krebs · WER 6526 2
 Johannes Kreidler · WER 6413 2
 Claus Kühnl · WER 6525 2
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
 Jörg Mainka · WER 6557 2
 Philipp Maintz · WER 6589 2
 Elena Mendoza · WER 6580 2
 Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
 Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
 Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
 Isabel Mundry · WER 6542 2
 Sarah Nemtsov · WER 6585 2
 Sergej Newski · WER 6587 2
 Karola Obermüller · WER 6424 2
 Matthias Ockert · WER 6588 2
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
 Helmut Oehring · WER 6534 2
 Erik Oña · WER 6563 2
 Michael Pelzel · WER 6415 2
 Matthias Pintscher · WER 6553 2
 Anton Plate · WER 60501-50
 Robert HP Platz · WER 6521 2
 Enno Poppe · WER 6564 2
 Bernfried E.G. Proße · WER 6544 2
 Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
 Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
 Lula Romero · WER 6429 2
 Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
 Annette Schlünz · WER 6539 2
 Tobias PM Schneid · WER 6560 2
 Oliver Schneller · WER 6579 2
 Martin Schüttler · WER 6575 2
 Jay Schwartz · WER 6572 2
 Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
 Hannes Seidl · WER 6574 2
 Charlotte Seither · WER 6548 2
 Daniel Smutny · WER 6586 2
 Mathias Spahlinger · WER 6513 2
 Gerhard Stäbler · WER 6516 2
 Volker Staub · WER 6545 2
 Christoph Staude · WER 6546 2
 Günter Steinke · WER 6541 2
 Thomas Stiegler · WER 6561 2
 Sebastian Stier · WER 6569 2
 Ulrich Stranz · WER 6519 2
 Lisa Streich · WER 6425 2
 Jagoda Szmytka · WER 6414 2
 Hans Thomalla · WER 6571 2
 Jakob Ullmann · WER 6532 2
 Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
 André Werner · WER 6540 2
 Jörg Widmann · WER 6555 2
 Heinz Winbeck · WER 6509 2
 Stephan Winkler · WER 6556 2
 Helmut Zapf · WER 6528 2
 Fredrik Zeller · WER 6551 2
 Walter Zimmermann · WER 6510 2
 Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

- 1 ins Offene (2012/13)** 22:33
für 10 Instrumente und Live-Elektronik
Zafran Ensemble: Liam Mallett, Flöte · Miguel Pérez Iñesta, Klarinette ·
Martin Posegga, Saxofon · Anna Viechtl, Harfe · Daniel Eichholz, Schlagwerk ·
Clemens Hund-Göschel, Klavier · Emmanuelle Bernard, Violine · Josa Gerhard, Viola ·
Martin Smith, Violoncello · Beltane Ruiz Molina, Kontrabass
Leitung: Premil Petrović
Lula Romero, Live-Elektronik
- die Wanderung (2016/17)** 34:09
für Soloinstrumente und Live-Elektronik
- 2 die Wanderung I** 5:33
für Akkordeon und Live-Elektronik
- 3 die Wanderung II** 5:47
für Tenor-Saxofon und Live-Elektronik
- 4 die Wanderung III** 5:35
für Violoncello und Live-Elektronik

- 5 die Wanderung IV** 5:50
für Flöte und Live-Elektronik
- 6 die Wanderung V** 6:12
für Harfe und Live-Elektronik
- 7 die Wanderung VI** 5:12
für Ensemble und Live-Elektronik
Vertixe Sonora: Clara Saleiro, Flöte · Pablo Coello, Saxofon ·
Nerea Rodríguez, Akkordeon · Angélica V. Salvi, Harfe ·
Thomas Piel, Violoncello
Luc Döbereiner, Live-Elektronik
- 8 Entmündigung (2015/16)** 19:01
für 2 Soprane, Alt und Live-Elektronik
Aki Hashimoto, Sopran · Silke Evers, Sopran · Noa Frenkel, Alt ·
Lukas Nowok, Thomas Hummel, Constantin Popp, Klangregie
Leitung: Detlef Heusinger

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2011): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt ·
Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry
· Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider · Dagmar Sikorski
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1: Produktion Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 16. September 2018 ·
Teldex Studio Berlin · Tonmeister: Sebastian Nattkemper · Toningenieur: Wolfgang Schiefermair
2–7: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 1.–3. Juni 2018 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer
· Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieure: Hendrik Manook, Christoph Rieseberg ·
Tontechniker: Christoph Schumacher
8: Koproduktion von SWR Experimentalstudio und Deutscher Musikrat gemeinnützige
Projektgesellschaft mbH · 12.–16. November 2018 · SWR Studio Freiburg, Schlossbergsaal ·
Produzent: Detlef Heusinger · Tonmeisterin: Gabriele Starke · Toningenieur: Bernd Jundel

Noten: © Lula Romero

Erstellung des CD-Masters: Sebastian Nattkemper
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
Autorin: Dr. Julia H. Schröder · Translation: Wieland Hoban · Traducción: Lula Romero
Redaktion: Sina Miranda

Bildmotiv Booklet-Umschlag außen: 6/03/2008, 4:26 pm – 5:26 pm, S 23°36.801' W 065°54.024'
aus der Serie 1h (Cover Detail)

© Hans-Christian Schink, Courtesy Kicken Berlin und Galerie Rothamel Erfurt/Frankfurt
Porträtfoto Lula Romero: © Manuela Romero

Grafisches Konzept: HJ. Kropp

Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden

© + © 2019 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured and printed in Germany

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany

service@wergo.de · www.wergo.de