

inpetto film- & hörfunkproduktion  
uli aumüller  
falkenhagenerstr. 33  
d-13585 berlin  
voice 0049 30 375 9621  
fax 0049 30 375 9622  
berlin, 31. Januar 1996

Archivnummer: 96-20774/5

Sendung über Charles Amirkhanian:

U: Ulrich Aumüller

A: Reinhard Glemnitz

Klingeln

Frau A: Hello.

U: Hallo, Guten Morgen, Uli Aumüller, wieder einmal. Könnte ich mit Charles sprechen.

F: Ein Moment bitte... Charles, es ist für dich...

...

A: Hello.

U: Hello, guten Morgen, Charles.

A: Guten Morgen. Oder Guten Abend.

U: Ja, hier ist es jetzt Viertel nach Sechs. Es ist dunkel, und sehr kalt. Etwa 7 Grad minus.

A: Das ist sehr kalt.

U: Ja. Ich denke, daß es in San Francisco etwas wärmer ist.

A: Wir haben Sonne, aber es wird bald regnen. Ich habe gerade etwas Holz für die Feuerstelle hereingebracht von den Pferdekoppeln, aber ich muß eine Weile warten.

U: Hast du Pferde.

A: Nein. Es gab ein Pferd, als der vorherige Besitzer hier lebte.

U: Aha. Ich wußte das nicht.

A: Es war die Tochter von Charles Djerassi, die hier lebte, und es ist Stiftung, die zu ihrer Erinnerung gegründet wurde. Künstler können

*hier wohnen und werden versorgt. Ich arbeite hier.*

*U: Das hast du mir erzählt.*

*A: Was machst du gerade.*

*U: Ja, was mache ich gerade. Also diese mal habe ich dem Techniker erzählt, das Band nicht zurückzuspulen und soweit ich sehen kann, hat er es nicht zurückgespult. Wir können also den ersten Teil unseres Interviews wiederholen, und soweit ich mich erinnere hatten wir drei Teile, drei Fragen in diesem Gespräch. Die erste Frage war eine allgemeine Beschreibung deiner Techniken, der Technik die du benutzt, Mikrophone, DATs, Mehrspurtonbandgerät, und dann werden wir über die beiden Stücke pas de voix und politics as usual reden.*

*A: Ok, gut.*

*U: Versuche also nochmal zu beschreiben, ganz allgemein für ein Publikum, das nicht nur aus Insidern besteht, was genau du machst.*

*A:...*

*U: Hallo...*

*A: Ich bin gleich fertig..*

*U: Ja, ...*

*A: ja, (seltsames Geräusch..)*

### *Musikzuspielung*

*A: Meine allgemeine Herangehensweise ist es, Geräusche in der freien Natur aufzunehmen, und in der Umgebung, ob sie nun musikalische Geräusche sind oder einfach nur Umweltgeräusche. Mit einem DAT-Recorder. Dann nehme ich diese Geräusche in ein Synthesizerstudio und überspiele sie in den Computer und kann sie mit einer Klaviertastatur wieder abrufen. Ich benutze ein Synklavier - ein digitaler Synthesizer, meistens. Auf diese Weise kann ich die Geräusche auf verschiedenste Weise verändern, ich kann sie in verschiedenen Tonhöhen spielen, ihre Geschwindigkeit verändern, ich kann sie beschleunigen und sie verlangsamen, und das gibt mir die Möglichkeit, unmittelbar mit den Geräuschen zu arbeiten. Genauso wie Bildhauer mit Skulpturen arbeiten würden. Wenn ich zum*

Beispiel einen Kolibri aufnehmen, dann kann ich das Geräusch dieses Vogels nehmen, und ihn in verschiedenen Tonhöhen spielen, und ich kann auch meinen ganzen Arm auf die Tastatur legen und bekomme auf diese Weise viele viele Kolibris in verschiedenen Tonhöhen, und verschiedenen Geschwindigkeit, und erhalte eine Art Akkord oder Cluster.

U: Wie wählst du aus, welche Geräusch interessant sind, und welche nicht, wenn du nach draußen gehst um deine audioakustischen Spaziergänge zu machen.

A: Es ist sehr schwierig vorherzusehen, was interessant sein wird. Ich fälle keine Vorurteile. Ich ziehe Kopfhörer an, und nehme mein Mikrophon und suche nach Geräuschen. Manchmal ist ein Geräusch, das man aus der Entfernung hört, nicht sehr interessant, aber wenn du das Mikrophon direkt an die Quelle hältst, findest du heraus, daß es extrem interessant ist und komplex. Und ich habe herausgefunden, daß der beste Weg mein Notizbuch mit Skizzen zu füllen ist, einfach einige Geräusche zu sammeln, sie später anzuhören, und zu sehen, ob sie interessante Qualitäten haben. interessante Obertöne, interessante Rhythmen, vielleicht sich wiederholende Rhythmen zum Beispiel von Wasser, das über einen Felsen fließt. Oder vielleicht findest du einen Rasensprenger, der irgendwo einen Rasen sprengt, kann sehr interessant sein, wenn du es nahe genug am Sprenger aufnimmst. Ich verwende eine Art von Maßstab, mit dem wir draußen normaler Weise nie herumlaufen würden und ich vergrößere den Maßstab sehr oft. Zum Beispiel in den bildenden Künsten, wenn Klaus Oldenberg ein Gartenwerkzeug nimmt, einen Spaten etwa, und er macht ihn wahnsinnig groß, sagen wir 10 Meter hoch, dann verwendet er diesen Sinn für den Maßstab, um ein Objekt zu überprüfen. Und genau das mache ich mit Geräuschen.

U: Laß uns über die beiden Stücke sprechen, denn das schließt ebenso die Frage ein, welche Geräusche du interessant findest und welche nicht. Am Beispiel eines besonderen Stückes. Zum Beispiel das Stück, das du über Samuel Beckett gemacht hast. Wie hast du die Geräusche ausgewählt für dieses Stück, für dieses Portrait von

Samuel Beckett.

A: Ich wurde aufgefordert etwas über die Schriften von Samuel Beckett zu machen, oder ein Konzert mit allen Texten von Beckett über Musik. Aber ich war gewohnt, immer die Stimme meines Themas zu verwenden, und diese Aufnahmen weiter zu verarbeiten. Also ich schrieb Samuel Beckett und fragte, ob ich in sein Haus kommen könnte, um seine Stimme aufzunehmen. Und er schrieb sehr freundlich zurück, daß er mir viel Glück für mein Projekt wünscht, aber er erlaubt niemand, seine Stimme aufzunehmen, und deswegen wird es nicht möglich sein. Ich war dann in Köln bei einer Hörspielkonferenz, und ich fragte jeden, aus Irland, aus England, aus Deutschland und Australien: Haben sie eine Aufnahme von Samuel Becketts Stimme? Und alle sagten: Ja, da müssen wir etwas haben. Aber später stellte sich heraus, daß niemand eine hatte. Es gab keine. Obwohl ich gehört hatte, daß seine Stimme sehr schön sein soll, eine sanfte Stimme, die halb irisch, halb französisch in ihrem Akzent war, beschloß ich zu seiner Wohnung in Paris zu gehen, und die Geräusche in der Umgebung seines Hauses aufzunehmen. Ich begann im Flur neben seinem Briefkasten, und ich ging über die Straße zu einer oberirdischen Metrostation. Und in pas de voix hörst du einige dieser Geräusche. Die Geräusche, die er die ganze Zeit gehört hat. So begann der Prozeß. Später hatte ich ein Essen mit einigen Geräuschpoeten, und wir nahmen das Essen auf. Außerdem ging ich zur Notre-Dame-Kathedrale. Ganz nach oben, wo die Glocken sind, und ich nahm eine Glocke auf, die jeden Tag abends läutet. Und am Ende des Stückes hört man diese Glocke in vielen verschiedenen Tonhöhen, mit dem Synthesizer. Aber es begann mit diesem eine Klang. Meine Idee war, seine Leben von der Geburt bis zum Tod zu zeigen.

Ich begann mit den ersten Geräuschen, die er in seinem Leben gehört hatte, zumindest nach seiner Biographie. Er war bei einem Essen mit seinen Eltern und er war noch ein Baby in einer Grippe nahe beim Tisch und er hörte einen enormen Krach, und das ist das erste Geräusch, an das er sich erinnern kann. Das hört man am Anfang meines Stückes. Und dann ein langer ruhiger Abschnitt, die die

Monate repräsentieren, die er in seinem Haus verbrachte, als er ein junger Mann war, ziemlich gestört und verängstigt vor der Welt, paranoid. Also gibt einen ziemlich langen Abschnitt, wo fast nichts passiert. Und dann kommen wir zu einigen Geräuschen aus der Umgebung seines Hauses in Paris. Und am Ende der Klang der Glocken, wie ein Begräbnis, denn zu dieser Zeit war Beckett schon sehr alt, und seine Frau starb gerade, und er starb kurze Zeit später. Er hatte nicht mehr lange zu leben. So fand ich die Geräusche für *Pas de voix*.

U: Aber wenn du nicht genau die Geschichte der Biographie von Samuel Beckett kennst, und all die Geschichten, die du mir jetzt erzählt hast, dann wirst du nicht die geheimen Spuren finden, die in der Musik versteckt sind, die diese Musik oder diese Komposition erzählen.

Das ist nicht deine Absicht, daß jeder Zuhörer diese Geschichten entdeckt, die du für dich während deiner Arbeit da hineingelegt hast.

Die Zeichen der Geräusche sind offen für für jeden, für seine eigene Interpretation und sein eigenes Verständnis.

A: Ich denke, das stimmt. Denn wenn du *Les Noces* von Stravinsky anhörst, dann weißt du auch nicht alles über primitive russische Volkstänze und Volkslieder, und trotzdem reißt dich diese Musik mit. Und ich glaube nicht, daß wir genauen Hintergrund jedes Geräusches kennen müssen, solange das Endergebnis gut ist. Du kommst mehr in die Tiefe, wenn du die Intention des Komponisten studierst und seine Inspirationen. Und Leute, die tiefer eindringen wollen, werden sich diese Informationen beschaffen, wenn sie das haben wollen.

Musik: *Pas de voix*

U: Gestern sprachen wir über *pas de voix*, und ich sagte, daß ein Stück übrig ist, das es auf CD gibt, *politics as usual*. Ich denke, dieses Stück unterscheidet sich sehr von deinen anderen Stücken. Weil in den anderen Stücken hast du eine Art Portrait gemacht, von Geräuschen eines Wohnzimmers, oder der Umgebung, wo ein Mensch

einmal gelebt hat, und Geräusche, die mit dem Leben und der Arbeit eines Menschen zu tun haben. Es ist also eine Art Klangskulptur eines Menschen, die einen Menschen portraitiert. Und in diesem Fall, *politics as usual*, hast du nicht so ein Portrait komponiert, sondern du hast einfach nur ein Stück geschrieben mit Geräuschen, die du gesammelt hast. ... Könntest du den Unterschied beschreiben dieser Arbeit zu anderen Arbeiten, die du bisher gemacht hast.

A: *Politics as usual* verwendet Geräusche in erster Linie von zwei Aufnahmen, die ich zusammen mit zwei Musikern gemacht habe. Toni Marcus ist eine Geigerin, und sie macht ungewöhnliche Sachen mit ihrem Geigenbogen. Sie spielt zum Beispiel auf einer großen Olivenöldose, einer sehr großen Dose, von der sie eine Seite aufgeschnitten hat, und dann streicht sie darüber. Und dann hat sie viele Glocken und tibetanische Gongs gesammelt, und so weiter. Ich nahm ihr Spiel und viele verschiedene Geräusche auf. Dann nahm ich Lou Harrison auf, den Komponisten, in seinem Studio in Californien, eine Aufführung mit einigen seiner indonesischen Instrumente. Es gibt ein besonderes Pattern eines seines Gongs in der Mitte des Stücks, das wie eine Art Ostinato verwandt wurde, oder als wiederholtes Pattern, ... Ich begann mit diesen besonderen Geräuschen und ich entschloß mich, mehr Geräusche hinzuzunehmen, als ich dort gefunden hatte. Eines davon war ein Geräusch von der Heiligen Christus Kathedrale, in der Nähe von Lou Harrisons Haus, von einem Priester, der eine Band dirigierte, und er sagte jedem, er soll hereinkommen, wir haben viel Platz, und dann lief ich herum, und nahm Leute beim Reden auf. Auch das Geräusch von elektrischen Kaffeemühlen, und meine eigene Stimme, Flüstern und so weiter, und außerdem noch andere Umweltgeräusche. Nichts wurde hier synthetisiert, es ist alles original von akustischen Geräuschen. Als ich mit diesen Geräuschen arbeitete, die nicht auf ein bestimmtes Thema fokussiert waren, wurde ich viel freier, irgendwie, ich verwandte eine mehr gestische Herangehensweise. D.h. ich spielte mit ihnen freier, aus irgendeinem Grund, ich weiß nicht genau warum. Besonders mit diesen Schlagzeuggeräuschen der tibetanischen Glocken. Ich begann sehr viele verschiedene Arten

auszuprobieren, sie zu präsentieren. Die Form des Stückes ist wieder wie in meinen anderen Stücken wie eine Geschichte, du hast eine Episode, dann noch eine Episode, und noch eine Episode. Und sie wiederholen sich. Aber das Gefühl dabei ist weniger das eines repetitiven minimalistischen Gefüges, sondern mehr das rhapsodische Gefühl eines Improvisators, denke ich.

U: In diesem Stück verwendest du nicht nur Umweltgeräusche, die du irgendwo gefunden und aufgenommen hast, sondern du verbindest sie mit traditionellen Klängen, wie dem Violinklang oder den Klängen der Gongs. In dem Begleitheft zu der CD hast du geschrieben, daß dies vergleichbar wäre mit der konkreten, gegenständlichen und abstrakten Malerei. Könntest du dazu etwas sagen.

A: Du weißt, wenn du einem Kinofilm zuschaust, und du siehst jemanden, der ein Pferd reitet, dann ist das Geräusch dieses Pferdes auf eine sehr spezielle Art hergestellt worden, damit es möglichst nah an den Bildern bleibt. Ich hatte die Idee, daß die Umweltgeräusche, die ich verwende, repräsentative, gegenständliche Geräusche sind. Wenn du jemand gehen hörst, oder in diesem Stück das Geräusch einer Kaffemühle, dann denkst du an einen konkreten Gegenstand, der dieses Geräusch produziert. Und in deinem Kopf wird eine Repräsentation, ein Abbild dieses Gegenstands entstehen. Mit musikalischen Geräuschen, oder Klängen, die nur Tonhöhen sind, nehme eine Violine, besteht ein kleiner qualitativer Unterschied. Sie evozieren nicht unbedingt ein bestimmtes außermusikalisches Abbild. So hatte ich die Idee, daß die Arbeit mit Umweltgeräuschen dem abstrakten Ausdruck einer gemalten Bildoberfläche gleicht. Anstatt ein Pferd zu malen, das wäre repräsentativ, wurden nicht-repräsentative Gemälde erschaffen, es gibt nur Farbflächen, und der Ausdruck lag in der Qualität der Linien und der Behandlung der Oberfläche. Ich begann über die Analogie zur Musik nachzudenken. Zum Beispiel die Geräusche eines Kolibris wären repräsentativ, da der Zuhörer an das Abbild eines Vogel denken wird, während der Klang einer Violine eher abstrakt ist. Er repräsentiert nur eine Tonhöhe, ein C oder E oder G. Die Idee in

meinem Stück *politics as usual* war, daß ich repräsentative und nicht-repräsentative Geräusche miteinander kombinierte. Das gab mir die Möglichkeit über Musik in den Begriffen der bildenden Kunst zu sprechen.

U: Über dieses Problem der Repräsentanz hat John Cage oft gesprochen. Er meinte Geräusche sind einfach nur Geräusche, repräsentieren nur sich selbst, und sollten nicht in den größeren Zusammenhang zum Beispiel des traditionellen Stimmungssystems gezwängt werden.

A: Er hat vielleicht an das Geräusch eines Gongs gedacht, der mit dem Tonabnehmer eines Schallplattenspielers gekratzt wird, oder sowas. Aber er hat nicht über Vögel im Wald gesprochen. Damals noch nicht. Es wäre interessant zu wissen.

U: Er sprach nicht über aufgenommene Geräusche, zum Beispiel eines Vogels. Wenn man diese Geräusch hört, denkt jeder an einen Vogel. Man kommt nicht umhin, das Geräusch eines Tieres mit dem Tier in Verbindung zu bringen. Das ist klar.

Aber ich denke, *politics as usual* hat vielleicht wegen dieser Gongs und dieser indonesischen Instrumente – genauso wie viele andere Stücke, die ich von dir gehört habe – sie haben alle eine gewisse Verbindung zu asiatischer Musik, asiatischen Klängen, und vielleicht auch asiatischer Philosophie – genauso wie John Cage eine Verbindung zu asiatischer Philosophie hatte. Ist das wahr, oder ist das nur Zufall, weil es in San Francisco viele Asiaten gibt, Chinesen, und so weiter, die dort leben, und deswegen es ziemlich naheliegend ist, daß du diese Art von Geräuschen in San Francisco findest.

A: Ich glaube das zweite ist richtig. Obwohl ich mich nicht besonders in asiatischer Philosophie auskenne, fühle ich mich Japan und China sehr nahe, da ich in San Francisco lebe. Die Einfüsse kommen sowohl aus Europa als auch aus Asien. Ohne Südamerika zu erwähnen. Es erscheint mir so, daß wegen meines Interesses an Schlagzeugmusik früher – das war das Instrument, das ich spielte, Klavier und auch Schlagzeug, ich von dem Gebrauch des Schlagzeugs in verschiedenen Kulturen erfuhr. Afrikanische Kultur, indonesische und indische Kulturen, und amerikanische Indianerkulturen genauso. Alle

Schlagzeuge interessierten mich. Und dann wurde ich sehr beeinflusst von den Schlagzeugkompositionen von Cage und Lou Harrison. Von daher entdeckte ich Henry Cowell und von Cowell kam ich zur Weltmusik. Ich glaube nicht, daß es genauso gekommen wäre, wenn ich in Berlin aufgewachsen wäre. Obwohl es eine lange Tradition der Ethno-Musikwissenschaft in Berlin gibt. Ich glaube, daß der Einfluß auf Asien zu schauen durch meine Verbindung zu Lou Harrison und John Cage kam. Beide waren meine Freunde, die mich sehr unterstützt haben und Vorbilder waren meiner ersten Schlagzeugstücke. Es ist ein großer Unterschied hier in San Francisco zu leben, wegen der Präsenz asiatischer Kultur überall hier. Das ist ganz normal. Ich kam erst kürzlich darauf, mich für asiatische Meditationstechniken zu interessieren, um den Streß zu reduzieren, wegen der Verantwortung in meiner Arbeit. Dadurch habe ich John Cages Offenheit gegenüber aller Geräusche besser verstanden, als ein Ergebnis der Meditationsstudien, daß du dich konzentrierst und beruhigst, und wieder anfängst, klar zu denken.

Ich hoffe, daß der Zuhörer von *Politics as usual* mit offenen Ohren zuhört und intensive Erfahrungen macht, indem er einfach auf die Klänge "zu" hört ohne besondere Erwartungen. Und zuläßt, was immer sich entwickelt. Einige Abschnitte in diesem Stück sind ziemlich hypnotisch. Mit diesen Abschnitten war ich sehr zufrieden.

U: Hypnotisch, in welchem Sinn. Was denkst du selbst, was fühlst du.

A: Ich denke, die hypnotischen Passagen sind, wo die tibetanischen Becken zu singen beginnen und diese Glissando-Tonhöhen am Anfang des Stückes, und es gibt noch eine Passage, eine melodramatische Gongpassage, die mit einem Claves-Geräusch gemacht ist, ein lateinamerikanisches Instrument, mit Holzstäben. Diese beiden Abschnitte der Musik ziehen die Zuhörer direkt in den Klang, da es soviel Wiederholungen gibt. Aber da sind auch allmähliche Veränderungen von Rhythmus und Klangfarbe, die nur bei genauem Zuhören wahrgenommen werden können.

Musik: *Politics as usual* (Anfang)

U: Alle Stücke, die du bisher gemacht hast sind fürs Radio.

A: Nein, überhaupt nicht. 1961 begann ich zu komponieren, als ich eine Reihe von 10 oder 11 Stücken für Schlagzeugensemble schrieb. Und dann schrieb ich vor 10 Jahren oder so Stücke als intermediale Happenings. Ziemlich oft waren die Partituren von diesen Stücken nicht traditionell notiert, wie in meinen frühen Stücken, sondern Zeichnungen, die bei den Musikern irgendwelche Handlungen hervorrufen würde, auf einem Tisch voller Instrumente und Objekte. Diese Stücke wurden in Galerien und Ballettstudios und Konzerthallen aufgeführt, hier in dieser Gegend. Dann 1969, als ich Musikdirektor bei KPFA-Radio wurde, eine sehr experimentelle Station, und dort 23 Jahre blieb, hatte ich nicht mehr so viel Zeit mit Live-Musikern zu proben, und ich begann Stücke für das Radio zu komponieren, Text-Geräusch-Kompositionen oder Sound-Poetry. Die wurden an Mehrspurtonbandmaschinen gemacht, ausschließlich mit Stimmgeräuschen und nichts anderem. Und nur Wörter, ohne irgendwas anderes. Ich machte das für viele Jahre, bis Mitte der Achtziger, und dann begann ich mit Synthesizern zu arbeiten. Ich habe nie Klänge synthetisiert, sondern ich habe immer nur den Synthesizer verwendet, um akustische Geräusche zu verändern. Mich faszinieren akustische Geräusche, da ich fühle, die sind komplexer und interessanter. Ich möchte nicht mit Nummern und Formeln arbeiten. Ich möchte mit echten Geräuschen arbeiten, wenn ich Musik machen. Viele Leute, die mit Computer-Musik arbeiten, die ich beobachtet habe, sitzen an der Tastatur, berechnen Zahlen, oder früher haben sie es so gemacht, das hat mich nie gereizt. Ich wollte lieber mit Geräuschen arbeiten, die ich fast mit meinen Händen berühren kann, und die ich wie Lehm formen kann.

U: Klänge zu synthetisieren, ist das zu kompliziert, oder hast du nie Ergebnisse dieser Richtung gehört, die dir gefallen. Verglichen eben mit der Komplexität, die man in natürlichen Geräuschen findet.

A: Die Klänge, die man durch das Synthetisieren bekommt, sind in der Regel rein und gläsern, und kalt für mich. Manche werden das für eine Vereinfachung halten, und mir nicht zustimmen, aber für mich haben sie nicht die Struktur und Komplexität, die ich an einem

Geräusch schätze. Vielleicht kommt das von meinem Schlagzeuger-Hintergrund, da ich immer vertraut mit ungewöhnlichen Klängen war. Nicht nur Ungewöhnlichen, aber diese Klänge haben einige Obertöne, die interessant sind, und die sie mit einer Stimme sprechen lassen, die ich aufregend finde. Für mich ist es weniger aufregend mit Sinuswellen oder Rechteckwellen zu arbeiten, die vorhersagbare Obertöne haben, oder überhaupt keine Obertöne. Das mathematische Chaos von akustischen Klängen ist aufregender, das ist mein Geschmack.

U: Ich denke auch so. Was ist das für eine Arbeit, die du machst. Du sagtest, du hättest früher mit Musikern zusammengearbeitet, Improvisationen, Aktionspartituren, aber immer Musiker. Und jetzt stelle ich mir vor, daß du in deinem Studio arbeitest, mit deinem Mehrspurtonband und Synklavier und so weiter. Dann ist das eine sehr einsame Arbeit. Vermißt du manchmal die Zusammenarbeit mit Instrumentalisten oder Musikern.

A: Ich arbeite mit Musikern, die ich ins Studio einlade, mit denen ich Klänge improvisiere, die ich dann im Studio manipulieren kann. Ich arbeite viel mit Musikern zusammen und ich genieße das. Was ich nie genossen habe, war die Unvorhersehbarkeit, wie sie spielen würden, wenn sie auf die Bühne kamen. Es gibt große Unterschiede, was am Ende dabei raus kommt. Der einzige Unterschied bei meiner Musik jetzt ist, wenn ich in verschiedene Säle gehe und die Lautsprecher nicht exakt stimmen, kann die Musik ziemlich schlecht klingen. Und es ist eine eigene Wissenschaften, die richtige Zusammenstellung der Lautsprecher zu herauszufinden.

Musik: Schlußpassage von Politics as usual

(Nicht übersetzt)

U: Ich hoffe, es hat Spaß gemacht, sich mit mir zu unterhalten.

A: Ja, ich habe jetzt Übung, und kann es besser.

U: Einen Schönen Tag noch. Grüße an deine Frau. Ich hoffe, es geht ihr gut.

A: Vielen Dank.

U: Bye, bye,  
A: Bye bye....  
U: so!....

Musikmeldung:

Kompositionen von Charles Amirkhanian

1.

*Pas de voix* (Portrait of Samuel Beckett, 1987)

Perspectives of New Music PNM 26

School of Music DN-10

University of Washington

Seattle WA 98195

(Aufnahme des Westdeutschen Rundfunks)

1987 Arts Plural Publishing BMI

Zeit:

2.

*Politics as usual*

Centaur Records CRC 2194

1988 Arts Plural Publishing (BMI)

Zeit:

3.

*Vers les Anges* (1990)

Starkland ST 203

P.O. Box 2190

Boulder CO 80306

Arts Plural Publishing, BMI

Zeit: