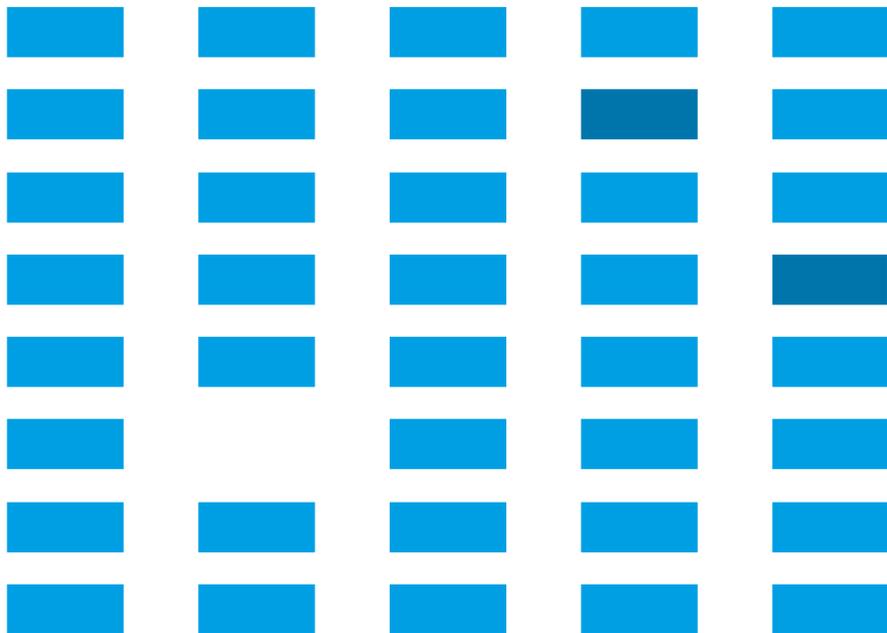


Michael Denhoff

Re-Sonanzen

emt



emt EDITION MARTIN TCHIBA

Michael Denhoff (1955)

Re-Sonanzen – 5 Klangstücke op. 118

Electroacoustic compositions
Elektroakustische Kompositionen
(2012–2018)

1	Klangstück I (2012)	20:26
2	Klangstück II (2016)	9:57
3	Klangstück III (2017)	9:01
4	Klangstück IV (2018)	6:46
5	Klangstück V (2018)	8:40
	Total time Gesamtspielzeit:	55:27

At the composer's request, eight seconds of silence separate the Klangstücke.

Auf Wunsch des Komponisten wurde zwischen den Klangstücken jeweils acht Sekunden Stille eingefügt.

Rainer Nonnenmann

Living Means Resonating—Michael Denhoff’s Re-Sonanzen: A Verbal Reverberation

Adding to the Latin verb “sonare”—to peal, to sound, to ring out—the little prefix “re” turns it into an echo, a resonance, a reverberation. Resonances abound almost everywhere in daily life and in music. The basic physical laws of cause and effect, as well as the conservation of energy, are the responsible parties. In acoustics, a resonance refers to the secondary sympathetic resonance of a body that is made to vibrate internally by a primary excitation frequency, an effect that is even stronger when the spectrum of its own natural frequencies matches that of the external excitation waves. As a result, all musical instruments have resonators designed to resonate in such a way as both to amplify the sound and to tint it in a characteristic manner. The materials, means of construction and dimensions of these resonators differ depending on the type of sound generation in question. The double bass possesses a rather extensive body made of wood, a material with excellent vibration qualities, which ideally allows all notes played on its strings to resonate equally well. By contrast, the air column in the metallic tube

of the piccolo has only a minimal volume, which opening or closing the flaps and holes allows to be gradually shortened or lengthened in order to attain different frequencies. In the marimba, the air columns of the tubes beneath the bars vibrate with their respective frequency. And in people who speak, hum or sing, the rib cage and outer skull serve as resonators. But there are plenty more examples.

Micro- and macrocosm

In addition to instruments and singers, the air and walls within the performance spaces themselves resonate, amplifying or dampening certain frequencies. The acoustic of each room filters the sound and modifies its intensity and colour. When making sound recordings, the sound’s vibrations are transmitted via alternating pressure to a highly-sensitive membrane inside the microphone, which converts the waves it receives into changes in electrical voltage, which can then be recorded as digital or analogue. The sound preserved in this way can then, by means of the vibrat-

ing loudspeaker membranes embedded in suitable playback technology, be transmitted into the air once more and translated into audible vibration. Filtered through the location and playback technology of one's choice, the sound waves finally reach the listener, stream along tiny receptors into the ear canals of the outer ear and down to the eardrum. The sound resonating against it is transmitted as a vibration in the middle ear via the hammer, anvil and stapes to a membrane, which stimulates minimal changes in the pressure of cochlear fluid in the inner ear and which is finally registered by some 3500 groups of hair cells on the basilar membrane before being sent as sound signals to the brain via the cochlear nerve. Mankind can perceive frequencies from approximately 20 hertz to 20 kilohertz and sound levels from -5 to 130 decibels, and in the most sensitive range from 1000 to 5000 hertz can accurately differentiate frequencies down to a fortieth of a tone. What is heard ultimately echoes and resonates in the human mind, as an impression, identification, association, emotion, memory, thought ... resonances define our lives, in ways large or small, or phrased differently: living means resonating.

Like the microcosm of interior spaces, microphones, instruments, singing voices,

and hearing organs, the macrocosm is a resonating room. Outer space, it is true, consists of a vacuum, and is thus soundless; however, light, gravitational and radio waves vibrate across enormous distances and time spans. Highly-sensitive radio telescopes can listen back to events in the universe that occurred some 200,000 years after the Big Bang, whose mighty waves of explosion continue to echo through the vastness to this day. Michael Denhoff takes small pieces of sound and in the end conjures up from them large "sound pieces". The Bonn-based composer and cellist, born in Ahaus on 25 April 1955, recently celebrated his 65th birthday in unexpectedly quiet manner, musical life in public having ground to a halt due to the coronavirus. In his cycle *Re-Sonanzen*, composed from 2012 to 2018, Denhoff listens in on the space-time continuum of earthbound instruments. Each of his five "sound pieces" employs recordings of less-commonly selected sounds from five different instruments, which have been processed with common audio software to the extent that the instrumental origins of what results can hardly be heard—if at all. Temporal stretchings and compressions, cuts, apertures, montages, superimpositions, repetitions, transpositions, reverse runs, reverberations, and manipulations of

volume discover, as though placed beneath a scanning microscope, instrumental colours, overtones, fluctuations, noise components, inconceivables, and of course different resonances in all their richness.

Klangstück I

Klangstück I, with its duration of more than twenty minutes, is twice as long as the *Klangstücke II to V*, which are significantly shorter at ten, nine or seven minutes. Short passages from a recording of Denhoff's piano piece *Skulptur IV* op. 76, 4 (2003) form the foundation. These passages are the "acoustic windows" of the aforementioned piano piece, which the composer has treated in such a way that one hears throughout the piece only the overtone reverberation lingering on some strings, permanently undamped, not the attacks that made the sounds. The piano is therefore simultaneously present and absent in *Klangstück I*: since the piece is based exclusively on an electronically-transformed recording, it is not a "piano piece" that would require a pianoforte and a pianist. The electronic document, rather, zooms into the cosmos of the piano as a resonance system, where all actions and components interact through resonances. A vibrating string resonates with other strings reso-

nating sympathetically or with the entire pedal-infused body of strings. Resonating, too, are the thin wooden soundboard, the mechanisms of the hammer, the moulded wooden frames. Since all attacks and settings-into-motion were removed and only indirectly resonating notes and chords were used, the results are pure overtones and overtone spectra beyond the usual diatonic-chromatic tuning of the piano, extending to the range of microintervals that overlap with interference, beatings and iridescent pulsations. For long stretches the "well-tempered clavier" thus sets aside its tried-and-true timbre for the sake of unfurling unaccustomed intonations and timbres as an instrumental–electronic hybrid.

The sounds float in from the spheres, shine like glass, glisten like metal, or tinkle like bells. Some combinations of resonance and overtones sound like gongs, cymbals, guitars, organ, or clarinet. Still others appear—even though their origins are purely instrumental—to be generated electronically or as if oscillating under water. The piano sounds like an orchestra of innumerable colours. Different degrees of near and far arise depending on dynamic gradation and colour. At times the sounds exude a great energy and presence, as if the piano were in the listener's immediate

vicinity. At other times the sounds seem to hover in a broad reverberant space or to waft in from far away, against the wind, veiled, shadowy, fluctuating, with a beginning that is unclear, a trajectory that is vague and an ending that is open. In contrast to string and wind instruments and their variable design possibilities, the piano tone is commonly considered rigid, distinct, inflexible, irreversible. Denhoff, however, gives it an unexpected life of its own, organic, malleable, fickle, sliding smoothly. The piano's sounds occasionally even vanquish their inevitable diminuendo by unexpectedly swelling up afresh and awakening to new life. During the electronic processing grinding noises occurred that are intermittently audible. These are in fact faults, which the composer, hearing them as attractive contrast effects, nonetheless accepted.

Klangstücke II to V

Klangstück II is based on recordings of a monochord in which the bridge is allowed to move along the string across the wooden body. The string, thereby split into two sections, then produces two different pitches according to the length of the sections. Slow extensions or shortenings of the sections then yield a pitch that simul-

taneously slides slowly upward and slowly downward. Jerky movements of the bridge quickly back and forth resulted in minor pitch shifts resembling a vibrato. Electronic processing and the combination of multiple glissandi produces different densities of sliding and scratching as on metal, sheet metal or glass. Sometimes spread-out cantilenas emerge, as though from celestial choirs of ghosts or singing whales a thousand metres beneath the sea. Then, suddenly, whirring sounds rotate like electrical insects through the room. The resultant overlapping of notes engenders dense mixtures and intervallic relationships that are at times like the formants of human voices' natural overtone spectrum, giving the impression that one can hear sung or spoken vowels. *Klangstück III* is based on recordings of five different glasses, which were clinked together in all possible combinations ($4 + 3 + 2 + 1 = 10$) and processed electronically to sound like singing bowls, gongs, bells, or other metallic idiophones. In a manner that recalls the recordings of piano and monochord in *Klangstück I* and *II*, the fundamental and overtones of the glasses layer themselves in ever-faster succession to form dense textures (think of György Ligeti's "micropolyphonies"), the details of which are highly differentiated while appearing to be static in their outer

contour, dynamics and trajectory. Single notes and gentle swirling round off the piece just as it had begun.

Klangstück IV is entirely different. The composer here made use of a “WhatsApp” voice message of personal importance, which nevertheless plays no role when listening to the piece, as the language has been processed to the point of total incomprehensibility. Denhoff dismantled the message into phonetic components, stretched and transposed the sounds while also letting them run backward. Language undergoes a total transformation into sound and then into music. Consonants appear as rubbing noises or polyphonic fizzing, whispering, hissing. Vowels bring about hums, growls or moans with characteristic shading. The results sometimes seem “techy” and electronic, as though from saws, grinders or unknown devices. Then once more they appear creaturely or guttural, like a distorted chant by Tibetan monks. In the end, one can almost hear the spheres of the Ptolemaic view of the cosmos, the glass shells of which circle around each other ever more slowly until the planetary system finally freezes into an all-encompassing entropy, silence and darkness. The concluding *Klangstück V* is based on recordings of the “aliquot” strings of a campanula, an instrument designed and

built by Helmut Bleffert, whose form was given the Latin name of the bellflower to match its shape. Its four strings are identical in scale and tuning to those of a cello. There are, however, an additional sixteen sympathetic strings tuned in seconds and stretched lengthwise across the body. As in *Klangstück I*, Denhoff only used recordings of resonances on these strings, no attacks and no plucks. Sequences of ascending microtones make their presence felt in the form of dense clusters across several strings and impulsive arpeggios. One hears, as the end approaches, long swinging sounds as though from the bell towers on the sunken Atlantis. Michael Denhoff’s instrumental “musique concrète” yet again generates from merely a few recordings of musical instruments an abundance of sounds, structures, spaces, landscapes, atmospheres whose sounds fascinate just as much as its poetic associations stimulate. And everything that sounds continues to sound involuntarily within us. After all: living means resonating.

English translation: Dan Albertson

Rainer Nonnenmann

Leben heißt resonieren – Ein verbaler Widerhall auf Michael Denhoffs Re-Sonanzen

Aus dem lateinischen Verb „sonare“ – erschallen, klingen, tönen – macht das kleine Präfix „re“ ein Gegen-, Wider- und Wiederklingen. Resonanzen gibt es nahezu überall in Alltag und Musik. Dafür verantwortlich sind die physikalischen Grundgesetze von Ursache und Wirkung sowie der Energieerhaltungssatz. In der Akustik bedeutet eine Resonanz das Mitschwingen eines Körpers, der durch eine von außen einwirkende primäre Erregungsfrequenz seinerseits sekundär in Schwingung versetzt wird, umso stärker, je mehr das Spektrum seiner Eigenfrequenzen mit dem der Erregungswellen übereinstimmt. Sämtliche Musikinstrumente haben daher Resonanzkörper, die besonders gut mitschwingen, um den Klang zu verstärken und charakteristisch zu färben. Je nach Art der Klangerzeugung haben diese Resonatoren eine unterschiedliche Materialität, Bauweise und Dimensionierung. Der Kontrabass verfügt über einen sehr raumgreifenden Korpus aus Holz, einem Stoff mit sehr guten Schwingungseigenschaften, der idealerweise sämtliche auf den Saiten gespielten Töne gleichmäßig gut resonieren lässt.

Die Luftsäule im metallischen Rohr der Piccoloflöte hat dagegen nur ein minimales Volumen, das sich durch Öffnen oder Schließen der Klappen und Löcher stufenweise verkürzen oder verlängern lässt, um verschiedene Frequenzen ansprechen zu lassen. Beim Marimbafon schwingt die Luftsäule der Röhren unter den Platten mit deren jeweiliger Frequenz. Und beim Menschen, der spricht, summt oder singt, dienen Brustkorb und Schädeldecke als Resonatoren. Doch damit nicht genug.

Mikro- und Makrokosmos

Über Instrumente und Sänger hinaus resonieren auch Luft und Wände der Aufführungsräume, die bestimmte Frequenzen verstärken oder dämpfen. Jede Raumakustik filtert den Klang und modifiziert dessen Stärke und Farbe. Bei Tonaufzeichnungen übertragen sich die Wechseldruckschwingungen des Schalls auf eine hochempfindliche Membran im Mikrofon, das die eintreffenden Wellen in elektrische Spannungsänderungen umwandelt, die dann digital oder analog aufgezeichnet werden

können. Der so konservierte Klang kann dann über entsprechende Wiedergabetechnologien mittels schwingungsfähiger Lautsprechermembranen wieder als hörbare Vibration in die Luft übersetzt werden. Durch Reproduktionstechnik und Wiedergabeort gefiltert gelangen die Schallwellen schließlich zum Hörer, dringen über dessen Ohrmuscheln in die Gehörgänge des Außenohres bis zum Trommelfell. Der darauf resonierende Schall wird als Vibration im Mittelohr über Hammer, Amboss und Steigbügel auf eine Membran übertragen, die im Innenohr minimale Druckveränderungen der Schnecken-Flüssigkeit hervorruft, die endlich von rund 3500 Haarzellengruppen auf der Basilarmembran registriert und über den Hörnerv als Klangsignale an das Gehirn geschickt werden. Der Mensch kann auf diese Weise Frequenzen von etwa 20 Hertz bis 20 Kilohertz sowie Schallstärken von -5 bis 130 Dezibel wahrnehmen und im sensibelsten Bereich zwischen 1000 und 5000 Hertz Frequenzen bis auf einen Vierzigstel-Ton genau unterscheiden. Das Gehörte findet endlich auch Anklang und Widerhall im menschlichen Gemüt, als Impression, Identifikation, Assoziation, Emotion, Erinnerung, Gedanke. Im Großen wie Kleinen bestimmen Resonanzen unser Leben, oder anders gesagt: Leben heißt resonieren.

Wie der Mikrokosmos von Räumen, Mikrofonen, Instrumenten, Singstimmen und Hörorganen ist der Makrokosmos ein Resonanzraum. Der Weltraum besteht zwar aus einem Vakuum, ist also schalltot, dafür aber schwingen hier Licht-, Gravitations- und Radiowellen über riesige Distanzen und Zeiträume hinweg. Hochempfindliche Radioteleskope können im Universum zu Geschehnissen zurücklauschen, die sich circa zweihunderttausend Jahre nach dem Urknall ereigneten, dessen gewaltige Explosionswellen noch heute als Echo durch die unendlichen Weiten grollen. Aus kleinen Stücken Klang zaubert schließlich Michael Denhoff große *Klangstücke*. Der Bonner Komponist und Cellist feierte am 25. April 2020 – 1955 in Ahaus geboren – seinen 65. Geburtstag, der wegen des zum Erliegen gekommenen öffentlichen Musiklebens infolge der Corona-Pandemie leider sang- und klanglos verstrich. In seinem zwischen 2012 und 2018 entstandenen Zyklus *Re-Sonanzen* lauscht Denhoff in das Raum-Zeit-Kontinuum irdischer Instrumente. Jedes seiner fünf *Klangstücke* verwendet Aufnahmen weniger ausgewählter Klänge von fünf verschiedenen Instrumenten, die mit einem gängigen Audioprogramm bearbeitet wurden, sodass den Ergebnissen die instrumentale Herkunft kaum oder überhaupt

nicht mehr anzuhören ist. Zeitliche Dehnungen und Stauchungen, Schnitte, Blendern, Montagen, Überlagerungen, Wiederholungen, Transpositionen, Reversläufe, Verhallungen und Lautstärkemanipulationen entdecken wie unter einem Rastermikroskop den ganzen Reichtum instrumentaler Farben, Obertöne, Schwankungen, Geräuschanteile, Unwägbarkeiten und natürlich verschiedener Resonanzen.

Klangstück I

Klangstück I ist mit über zwanzig Minuten Dauer doppelt so lang als die mit zehn, neun oder sieben Minuten deutlich kürzeren *Klangstücke II bis V*. Grundlage bilden kurze Passagen aus einem Mitschnitt von Denhoffs Klavierstück *Skulptur IV* op. 76, 4 (2003). Es handelt sich um die „akustischen Fenster“ des besagten Klavierstücks, in denen durch das jeweils zuvor Gespielte nur der Oberton-Nachhall aus einigen während des gesamten Stücks permanent ungedämpften Saiten nachklingt. Das Klavier ist in *Klangstück I* folglich präsent und absent zugleich: Da das Stück ausschließlich auf einer elektronisch transformierten Aufnahme basiert, ist es kein „Klavierstück“, das ein Pianoforte und einen Pianisten erfordern würde. Die Elektronik zoomt vielmehr in den Kosmos des Reso-

nanz-Systems Klavier, wo alle Aktionen und Bauteile durch Resonanzen interagieren. Eine schwingende Saite resoniert auf sympathetisch mitschwingenden anderen Saiten oder dem gesamten pedalierten Saitenchor. Ebenso resonieren der dünne hölzerne Resonanzboden sowie Hammermechanik, Holz- und Gussrahmen. Da alle Anschläge und Einschwingvorgänge wegfallen und nur indirekt resonierende Töne und Akkorde verwendet wurden, resultieren jenseits der üblichen diatonisch-chromatischen Stimmung des Pianofortes reine Obertöne und Obertonspektren bis in den Bereich von Mikrointervallen hinein, die sich zu Interferenzen, Schwebungen und Rauheiten überlagern. Das wohltemperierte Klavier verliert dadurch über weite Strecken sein altvertrautes Timbre, um als instrumental-elektronischer Hybrid ungeohnt andere Intonationen und Klangfarben zu entfalten.

Die Klänge schweben sphärisch, leuchten gläsern, gleißen metallisch oder tönen glockenartig. Manche Resonanz- und Obertonkombinationen klingen wie Gongs, Becken, Gitarren, Orgel oder Klarinette. Wieder andere wirken – obwohl rein instrumentalen Ursprungs – elektronisch generiert oder wie unter Wasser zum Schwanken gebracht. Das Klavier tönt wie ein vielfarbiges Orchester. Je nach dyna-

mischer Abstufung und Farbe entstehen verschiedene Grade von Nähe und Ferne. Mal entfalten die Klänge große Energetik und Präsenz, als stehe das Klavier in unmittelbarer Nähe des Hörers. Mal scheinen die Klänge durch weite Hallräume zu schweben oder aus großer Ferne gegen den Wind herüberzutönen, verschleiert, schemenhaft, schwankend, mit unklarem Anfang, vagem Verlauf, offenem Ende. Im Vergleich mit den variablen Gestaltungsmöglichkeiten von Streich- und Blasinstrumenten gilt der Klavierton gemeinhin als starr, distinkt, unflexibel, irreversibel. Denhoff aber verleiht ihm ein unerwartetes Eigenleben, organisch, wandelbar, flatterhaft, stufenlos gleitend. Zuweilen überwinden die Klavierklänge sogar ihr unvermeidliches Diminuendo, indem sie unverhofft wieder anschwellen und zu neuem Leben erwachen. Gelegentlich hörbare Schleifgeräusche entstanden während der elektronischen Verarbeitung. Es sind eigentlich Störungen, die der Komponist jedoch akzeptierte und als reizvolle Kontrasteffekte gelten ließ.

Klangstücke II bis V

Klangstück II liegen Aufnahmen eines Monochords zugrunde, bei dem sich der Steg längs der Saite über den Holzkorpus bewe-

gen ließ. Die dadurch in zwei Abschnitte geteilte Saite erzeugt dann je nach Länge der Teilstücke zwei unterschiedliche Tonhöhen. Langsame Verlängerungen bzw. Verkürzungen der Abschnitte rufen dann eine langsam aufwärts und gleichzeitig eine langsam abwärts gleitende Tonhöhe hervor. Bei ruckartigen Bewegungen des Stegs – schnell hin und her – resultierten kleinstufige Tonhöhenwechsel in der Art eines Vibratos. Die elektronische Verarbeitung und Kombination mehrerer Glissandi bewirkt unterschiedlich dichtes Gleiten und Kratzen wie auf Metall, Blech oder Glas. Mal entstehen weit gespannte Kantilenen wie von sphärischen Geisterchören oder singenden Walen tausend Meter unter dem Meer. Dann rotieren plötzlich sirrende Klänge wie elektrische Insekten durch den Raum. Indem sich die Töne überlagern, entstehen dichte Mixturen und zuweilen Intervallverhältnisse ähnlich den Formanten des natürlichen Obertonspektrums menschlicher Stimmen, sodass man gesungene oder gesprochene Vokale zu hören meint. *Klangstück III* basiert auf Aufnahmen von fünf verschiedenen Gläsern, die in allen möglichen Kombinationen ($4 + 3 + 2 + 1 = 10$) angestoßen wurden und elektronisch verarbeitet wie Klangschaalen, Gongs, Glocken oder andere Metallidiotone klingen. Ähnlich den Aufnahmen von

Klavier und Monochord in *Klangstück I* und *II* schichten sich die Grund- und Obertöne der Gläser in immer schnellerer Folge zu dichten Texturen wie bei György Ligetis Mikropolyfonien, die im Detail hochgradig differenziert sind, in ihrer äußeren Kontur, Dynamik und Verlaufsform jedoch statisch erscheinen. Den Schluss bilden wie zu Anfang einzelne Töne und sanfte Wirbel.

Gänzlich anders ist *Klangstück IV*. Der Komponist nutzte hier eine für ihn persönlich wichtige „WhatsApp“-Sprachnachricht, die beim Hören des Stücks jedoch insofern keinerlei Rolle spielt, als die Sprache zu kompletter Unverständlichkeit verarbeitet wurde. Denhoff zerlegte sie in fonetische Bestandteile, dehnte und transponierte die Laute und ließ sie auch rückwärts ablaufen. Sprache verwandelt sich so komplett in Klang bzw. Musik. Konsonanten erscheinen als Reibegeräusche oder vielstimmiges Zischen, Flüstern, Fauchen. Vokale bewirken eher Summen, Brummen oder auch Stöhnen mit charakteristischer Färbung. Die Resultate wirken mal technisch und elektronisch wie von Sägen, Schleifgeräten oder unbekanntem Apparaturen. Dann wieder erscheinen sie kreatürlich oder kehlig wie von verzerrten tibetischen Mönchsgesängen. Am Ende meint man die Sphären des ptolemäischen Weltbildes zu hören, deren gläserne Schalen

immer langsamer umeinander kreisen, bis das Planetensystem endlich zu völliger Entropie, Stille und Dunkelheit erstarrt. Das letzte *Klangstück V* basiert auf Aufnahmen der Aliquot-Saiten einer Campanula, einem von Helmut Bleffert entworfenen und gebauten Instrument, das wegen seiner Form den lateinischen Namen der Glockenblume erhielt. Es verfügt über vier Spielsaiten mit derselben Mensur und Stimmung eines Violoncellos. Hinzu kommen allerdings noch sechzehn in Sekunden gestimmte Resonanzsaiten, die längs über den Korpus gespannt sind. Wie in *Klangstück I* verwendete Denhoff auch hier nur Aufnahmen von Resonanzen auf diesen Saiten ohne Streich- oder Zupfvorgänge. Mikrotonal aufsteigende Tonfolgen durchdringen sich mit dichten Clustern über mehrere Saiten sowie impulsive Arpeggien. Gegen Ende hört man lang ausschwingende Töne wie von den Glockentürmen des untergegangenen Atlantis. Michael Denhoffs instrumentale „musique concrète“ generiert einmal mehr aus wenigen Aufnahmen von Musikinstrumenten eine ebenso klanglich faszinierende wie zu poetischen Assoziationen anregende Fülle an Klängen, Strukturen, Räumen, Landschaften, Atmosphären. Und alles Klingeln tönt unwillkürlich in uns Hörern weiter. Denn: Leben heißt resonieren.

Michael Denhoff

The artist Michael Denhoff (born 1955, Ahaus, North Rhine-Westphalia) is a composer and cellist. His close connections to poetry and visual art inform his music. His compositional output has earned him numerous prizes and distinctions. Various recordings (LP, CD, SACD) document the breadth of his *œuvre*.

He has held teaching posts at the National Conservatory of Hanoi (Vietnam) and the Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. He lives as a freelance composer and cellist in Bonn, where in 2009 he founded the series *WORTKLANGRAUM*, whose primary aim is to bring new music and literature into dialogue with each other.

www.denhoff.de





Michael Denhoff

Der Künstler Michael Denhoff, geboren 1955 in Ahaus (Westfalen), ist Komponist und Cellist. Seine Musik zeugt von einer engen Beziehung zu Dichtung und bildender Kunst. Für sein kompositorisches Schaffen erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Eine Vielzahl an Schallplatten-, CD- und SACD-Veröffentlichungen dokumentiert sein umfangreiches Œuvre.

Lehrtätigkeiten u. a. am Nationalen Konservatorium Hanoi (Vietnam) und an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Er lebt als freischaffender Komponist und Cellist in Bonn, wo er zuletzt 2009 die Reihe *WORTKLANGRAUM* initiierte, die überwiegend Neue Musik und Literatur in einen Dialog miteinander treten lässt.

www.denhoff.de

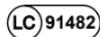
Programme notes | Werkkommentar:
Rainer Nonnenmann

English translations | Englische Übersetzungen:
Dan Albertson

Photos | Fotos:
Sonja Schwolgin

Cover design | Covergestaltung:
Martin Tchiba, Sonja Schwolgin

Manuscript editing, Layout | Lektorat, Satz:
Martin Tchiba



Cat. No. | Kat.-Nr.: emt-2021-1
GTIN/EAN: 4270000286438
ISRC: DEXS22100001-DEXS22100005
All rights reserved. | Alle Rechte vorbehalten.

© Michael Denhoff 2012-2018
© emt EDITION MARTIN TCHIBA 2021



emt EDITION MARTIN TCHIBA
www.tchiba.com/edition | [email: edition@tchiba.com](mailto:edition@tchiba.com) | **Kreiersiepen 1, 42555 Velbert, Germany**

Also available | Ebenfalls erhältlich:

Johannes Kreidler
Piano Music

emt

Martin Tchiba piano



»**SWR2**

Supported by | Gefördert durch die Kunststiftung NRW

emt-2019-1

