

ZEIT UND PROSAGEDICHT

Bludener Tage zeitgemäßer Musik

21. - 24. November 2007 | REM/SE Bludenz

ÜBERLEGUNGEN

Alexander Moosbrugger

Kurator der BTZM

PROGRAMMKONZEPT

Zu Beginn werden künstlerische Standorte der BTZM näher beschrieben, festgemacht am Begriff des „Zeitgemäßen“, den das Festival im Titel führt. Ein kurzer Exkurs zur Musikgeschichte – Wegmarken – soll Aspekte ins Feld bringen, die richtungsweisend zu sein scheinen für aktuelles Musikschaffen respektive die Konzeption der BTZM mitbestimmen. Punkt 2 nimmt das „Zeitgemäße“ wörtlich, geht auf die Thematisierung von „Zeit“ innerhalb der Musik ein. Punkt 3 argumentiert, was daraus folgt, Grundlagen der Programmgestaltung – Begriff / *conceptus*.

Mit Bedacht auf die Programme der Kuratoren Georg Friedrich Haas und Wolfram Schurig in den vergangenen Jahren soll zunächst – 2007, 2008, 2009 – die sprachliche Vignette des Festivals re-thematisiert werden. „Zeitgemäß“ – je nach Sichtweise und „Begriffsgefühl“ – nimmt Diskursanleihen hinsichtlich ästhetischer Vereinbarungen, kritisiert Semikünstlerisches, Verkürzungen, Kosmetik, die ökonomische Beschneidung / Verwendung von Musik, hat ihre Reibung und Widerständigkeit näher im Blick. Zugleich, und durchaus problematisierbar, steht das Autoritätswort ein für eine gemeinsame Sache, versammelt kaum überschaubar heterogene Positionen hinter sich. Ein Perspektivenwechsel – aus Sicht der Alten (Meister) etwa – bringt Pole leicht zu schmelzen. Dass aktuelles musikalisches Schaffen auf Höhe der Zeit vor sich geht – sozial-reflektiv –, als „Arbeitsspiel“, als Manifest eine zweite Sprache spricht, vice versa –, ist Schnittmenge, insofern, als jeder Künstler in den Verhältnissen seiner Zeit lebt. Die Programme der kommenden Jahre sollen Zugänge zum „Zeitgemäßen“ in Varianten umkreisen und jeweils 3-teilig, in 3 Farben oder 3D portraituren. Einige Notizen dazu, zuerst mehr aus einem theoretischen, m. E. wissenschaftlich-historischen Blickwinkel – Assoziationslinien für eine europäische Moderne.

„Es donnert, *heult, brüllt, zischt*, pfeift, braust saust, summet, brummet, rumpelt, *quäkt, ächzt, singt*, rappelt, prasselt, knallt, rasselt, knistert, klappert, *knurret*, poltert, *winselt, wimmert*, rauscht, *murmelt*, kracht, *gluckset, röcheln*, klingelt, *bläset, schnarcht*, klatscht, *lispeln, keuchen*, es kocht, schreien, weinen, schluchzen, krächzen, stottern, lallen, girren, hauchen, klirren, blöken wiehern, schnarren, scharren, sprudeln. Diese Wörter und noch andere, welche Töne ausdrücken, sind nicht bloße Zeichen, sondern eine Art von Bilderschrift für das Ohr.“

Georg Christoph Lichtenberg

„Jetzt aber hat Timotheos aufs schmäählichste mich ruiniert, o Freundin ... Er übertrifft weit alle andern, singt Ameisenkribbeleien, ganz unerhört verruchte, unharmonische, in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art, und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt und angefüllt mit üblen Ingredienzien. Und als ich einst allein ging, übermannt' er mich, entblößte mich und band mich mit zwölf Saiten fest.“

Pherekrates, Chiron, Frau Mousike

Wir kennen uns von der Quelle.

A. M.

PUNKT I

„Zeitgemäß“ – Erinnern findet als Gegenwart statt, Perspektivierung der Musik in der Zeit

Walter Benjamin konstatiert für jede neue historische Situation „nicht nur eine andere Kunst [...], sondern auch eine andere Wahrnehmung“, in unserem Fall etwa *ausüben* von Musik, *nachvollziehen, empfinden, synthetisieren, erfassen, überschwemmt werden, diagonal hören*. Entgegen einer Zertrümmerung der *Aura*, eines sonderbaren Gespinsts aus Raum und Zeit, wurzeln Destruktion *und* die „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“ *selbst* in der „Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« [...] so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“, mit dem fremd-Ergebnis zwar der *einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah* sie in unserem Kontext sein mag. Eine historische Darstellung, die gemeinhin Fortsetzungslogik (Materialfortschritt / Weltzustand) unterstellt, verpasst die kritische Perspektivierung der Musikgeschichte in anderen Denkkategorien, Schrittweisen und -tempi des Aktuellen in Hinblick auf künstlerische Variierung und (analytisch) bewegliche Interpretationszusammenhänge. Differenzierungen, Nachfolgemodelle – *subtilitas / ruditas, Ars antiqua / Ars nova, Prima und Secunda pratica* – gereichen zum Nutzen *und* „Nachtheil [...] für das Leben“ – eine „ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen“ rumpelt seit Nietzsche doch ordentlich im Leibe,

verursacht eine lähmend freie Innerlichkeit, sofern Wissen nicht mehr wirkt als „umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv“. In diesem Sinn spielt die Absicht, das Ohr nicht zu beleidigen (Mozart, Brief an seinen Vater, 26. September 1781), auch im zweiten Licht, abseits einer Darstellung außergewöhnlicher emotionaler Zustände durch Dissoziation kognitiver und struktureller Syntax (Robert Crow), Vergleichbares gilt für Beethoven, doch bewegt er die „Hebel der Furcht“ (E.T.A. Hoffmann) unverhohlen. Dass Musik dem realen Leben gilt, ohne Repräsentationsdekor, ist keine späte Erfindung, nur wird die Sprache nach und nach variiert, fordert zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Grammatik, balanciert Parallelerscheinungen, die unterschiedlicher kaum sein könnten, was leicht zu Konfusionen führt innerhalb der Musiktheorie (Felix Draeseke), zu Spielarten einer vertikalen Unübersichtlichkeit, und soll den Geltungsverlust ästhetisch untersetzt reflektieren. „Um 1910 wußte man bereits [...], daß die ganze Gemeinsamkeit nur darin bestand, daß viele Leute um das gleiche – Loch, um das gleiche Nichts herumgestanden waren“ (Robert Musil, Stilgeneration und Generationsstil, 14. Mai 1921).

Dieses Nichts hat – auch – mit dem nicht-Gewussten zu tun, vielleicht un-Bewussten – der Abschied von Mahler ist schmerzlich, keine Frage –, mit Subjektivität und Ausdruck, die eine als intern gedachte Dynamik ins musikalische Feld rollt, ohne konzeptuell entgegenzusteuern – ein Fallstrick. Atonalität und Prometheus-Akkorde, Klangzentren,

Ives'sche Experimentierfelder, Mikrointervalle (Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky), Hypnosen für Kompositionsschübe (Rachmaninov), Bruitismus sind es nicht allein, die die Sache der Neuen Musik, dann Avantgarde auf den Plan bringen. Dass zwischen Geräusch und Musik kein wesentlicher Unterschied sei (Luigi Russolo, L'Arte dei rumori, 1913) – irritiert ex negativo –, hängt mit verschiedenen Vereinbarungen zusammen, die an verschiedenen Stellen brechen können. „Ihr habt eure Welt zerstört“, so Adolf Wölfli in Gösta Neuwirths *Wahrer Geschichte*, „darum kündige ich die Übereinkunft, [...] angenehme Gefühle zu bereiten“. Doch, „war wirklich nur das Neue zu befürchten“ (Jiri Fukac), und zwar affirmativ? Die Abwehr jedenfalls gegen musikalische Manifestationen der „Avantgardisten“ – eine Zuschreibung, die nicht ganz leicht über die Lippen kommt, aber auch hochzuhalten wäre, wenn Ressentiments verallgemeinernd bestehen sollten –, lässt Gegner zu Systematikern, Sammlern werden. Zu fragen gewesen wäre, vielleicht, ob sich das Andere auch kommunizieren lässt oder zerstört gerade der Ausdruck das, was er artikuliert. Nach Artaud ist jede „wahre Sprache [...] unverständlich“.

„Denn eine neue Art von Musik (eidós kainón mousikás) einzuführen muß man sich hüten, weil es das Ganze (holón) gefährden heißt; denn nirgends wird an den Weisen der Musik (mousikás tropoi) gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates (politikoi nomoi hoi megistoi) mit erschüttert würden, wie Damon sagt und ich überzeugt bin.“

Platon, *Politeia*, IV. Buch

Was 1933 wiedergefunden, gesucht, recherchiert wurde, ist das Verlorene, der verlorene (erste) Krieg (vgl. dazu Benjamin / Klaus Theweleit). Bis dahin schien – auch – eine qualitativ avancierte Popularkunst denkbar, gekommen ist es anders. Die Dekontextualisierung von Musik kokettiert nicht selten als Invektive gegen Musik mit Entsprechungszeichen, sofern für „eine neue Kunst [... – rückübersetzt –] eine soziale Gegenkraft erst noch entstehen“ muss. Eine Wiederaufnahme hierzulande, im Zeichen Brechts / Eislers, ging 1968 kaum vom Arbeiter aus, formulierte die Ästhetik des Widerstandes um, die Erinnerungskultur heute gleicht – so sieht es zumindest Gerhard Müller – der Kultur des Vergessens – lustloses Erhalten der Dinge, „archäologische CDs mit vernichteten Kunstwerken“. Andere Länder hatten diesbezüglich eine andere Kontinuität, Musik war enger an die Entwicklungen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens gebunden (Nicola Sani); der tiefgreifende Wandel danach entspricht zu Teilen der Homologisierungswelle, einer Art Generalpause, notiert als Zweitprojekt der Moderne.

Allgemein gefasst, z. T. mit Gisela Nauck – westeuropäische / amerikanische Avantgarde der 50/60er Jahre vorausgesetzt, auch Improvisationskultur –, sind es Wahrnehmungen wie die folgenden, die heutiges Schaffen näher bezeichnen lassen. Auf der Materialebene: Bereinigte Töne, neue Spieltechniken, das Freisetzen des den Dingen

inhärenten, klanglichen Potentials, Geräuschhaftes, Ränder, Elektronik, Soundscapes. In puncto Handwerk: Versuchsanordnungen, teleologische Antikörper, Wiederentdeckung architektonischer Räume, Infragestellung des Werkcharakters, musikalische Graphik, Stille, Minimalismus. Die Aufführungspraxis betreffend: PerformanceArt, Alternativen zum Konzertsaal, kollektive Improvisation, Installationen, offene Kunstwerke. Im Ergebnis also: Komponierte (partiturfixierte) Musik, ergänzt mit Live-Elektronik, Zuspelung vom Band. Neue Elektronische Musik. Neue Improvisation (generieren / reduzieren). Klangkunst (Installationen, Skulpturen). Netzmusik. Radiophone Musik / Akustische Kunst / SoundArt. Lautpoesie. Der Katalog lässt sich weiter differenzieren, in Beziehung setzen, (kulturell interessiert) fortführen: Klangstaub (Agostino di Scipio), Plainsound Music / Just Intonation / Quasitonales, Landscape Music, New Complexity / Poly-conceptuality / Poly-vectorality (Claus-Steffen Mahnkopf), Stochastische Musik nach Xenakis, Spektralismus nach Murail / Grisey, „musique concrète instrumentale“ nach Lachenmann, Meister der kleinen Form, Neue Poesie.

Vor diesem Hintergrund wirkt das musikalische „Erbe“ wie eine Motivsammlung für Umgestaltung, kann sozusagen nur als andauernde Verkehrung präsent werden. Der damit arrangierte Zeitgeist verdünnt den „kol nidre“-Text, der da doch auch mitschwingt, qua Permanenz. Einerseits. Andererseits werden künstlerische Standorte beim genauen Hin-

sehen schlecht etikettierbar, weil die Abstriche dabei zu groß sind, unsere Schuhe zu grob (Adalbert Stifter, Nachsommer).

„Eigentlich kann man nur noch in Zitaten miteinander reden. Das hat mit Freuds These zu tun, daß gesprochene Texte im Traum immer erinnerte oder zitierte Texte sind. Es gibt keine originären Texte in Träumen. Wir sind in einer solchen Traumphase. Das ist wie Stillstand von Dialektik. Eine angehaltene Zeit. Da staut sich alles was war.“

Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz

„Time is the last frontier of music.“ *Conlon Nancarrow*

Aktionstempi, harmonisches Tempo, freie Fantasie, den Nachklang einfrieren, die Äpfel der Hesperiden verleihen ewige Jugend, Kontinuum und Bruch, Zeitfülle, Stillstand, Ferne – Relativierung, Verdichtung, Utopie, Mnemotechnik – Erinnern, Reduktion, Fermaten, Weite, Dichte, Polyphonie spart Zeit, irrationale Werte, Utopie einer Verwandlung, Traumsemantik, Spirale, Extempore. *A. M.*

PUNKT 2

„Zeitgemäß“ – Zeitlichkeit, akustische Perspektivierung der Zeit innerhalb der Musik

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts habe sich – so Reinhart Koselleck – ein folgenreicher Bruch im allgemeinen Zeitbewusstsein ereignet. „Galt bis dahin, daß Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem gemeinsamen innerweltlichen Erfahrungsraum zusammengeschlossen waren, dessen Bestand unveränderlich blieb, daß also von der Zukunft nichts anderes zu erwarten sei, als was die Vergangenheit schon hatte erfahren lassen, so zerbrach dieses Geschichtsbild nun (nicht zuletzt unter dem Eindruck der französischen Revolution) zugunsten der Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse als etwas Einmaligem, Unwiederholbarem.“

Für die Musik ist dieses Jetzt, der lebendige Augenblick, wenn man so will, das Natürliche, Musik per se erfüllt die Zeit im Naheverhältnis, ist Zeitlichkeit sui generis, das Hören ein synthetisierender Akt. „Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit.“ Bei Schönberg, eben zitiert, gibt es Stellen – vgl. dazu „Moses und Aron“ –, in denen der Darstellungsraum einheitlich als „Ewigkeit“ gestaltet scheint, die die Zeit also aufheben, was wiederum die Perspektive auf Geschichte freisetzt, „denn sie ist kein bild eines zu erreichenden zustandes, sondern [...] hinter-

grund, auf dem (künstlerische) Texte geschrieben werden können, damit aber auch die Richtschnur, an dem sich der jeweilige Ausdruck des „Gedankens“, die Texte also messen lassen müssen.“ (Jakob Ullmann) Diese Öffnung zur Geschichte betreibt die Musik als irreversible Prozessfolge und Antithese zu motivierten Vorgängen, sofern sie das Ziel allzu klar vor Augen haben oder die dramatische Spannungslinie zu früh von einer zeitlichen Entfaltung der Ereignisse abkoppeln – „protonarrative Hülle“. Diese Setzung gleicht einem *idealisierenden Jetzt* für Ergebnisse, Musik lässt sich nicht abkürzen, eine Dissonanz, die – als Auffälligkeit in der Zeit – mehrfach besteht, in einem theoretisierten Wechselbad aus Autonomie und Fremdbestimmung, aus Zukunft und Vergangenen. Was *wir* den Alten (Meistern) verdanken, ist bestenfalls zweit-ersichtlich. Indem der Hörer / Komponist auf eine Höhe der Zeit verlegt wird, unter der *alles* älter, unter der das Gesagte / jedes Gesagte das der Alten, der führenden Gedanken ist und damit bereits Geschichte hat, wo auch das mit denselben Worten zu verstehen ist, was in Zukunft gedacht werden und Geschichte haben wird, dadurch sind die Leerstellen, die die Wiederholung aufbereitet, *die Leerstellen für das Hören. Non scitur pars nisi toto scito*. Ein Festival zu programmieren, am Begriff der Zeit entlang, erfolgt diesbezüglich im Modus einer Beschränkung. Der Ewigkeit – siehe oben – entspricht das stetige Jetzt (der Improvisation), die freie Phantasie. Als meta-Verfahren – und eine ganze Reihe von Komponisten

interessiert das besonders – kann Musik die Zeit empfinden machen, stauchen, halten, verflüchtigen (Spatialisierungsbewegung). Polyphonie spart Zeit. Jemand komponiert ins Unendliche, schreibt außerhalb der Zeit, ohne Bodenhaftung, verbindet uns die Augen, befängt, hebt auf, manipuliert.

Die Betonungen müssen stimmen. Kunst ist ein Risiko.

Altes Unrecht. Packt die metaphysische Unlust.

Alpendrogerie Bludenz. Was man nun nötig hat oder nicht, am grünen Tisch ...

Am äußersten Punkt Europas. Start Listening.

A. M.

PUNKT 3

„Zeitgemäß“ – Musik ist Kunst,
Dialektik eine allgemeine Theorie der Argumentation

Das „Zeitgemäß“ also im Interpretationsgefüge des (gleichnamigen) Begriffs – *conceptus* – soll verbindlich werden für Programmkonzepte. So gesehen arbeiten die BTZM mit einem sprachlich „offenen Raum“, in dem das Gleichgewicht je nach Programm gesetzt / neu verteilt wird – „musique informelle“ für Hörer, Komponisten, Interpreten. Die Anfangszitate zeigen, wie sehr Musik unserer Zeit mit Differenzierung, Ruin, Verführung zu tun hat, und mit Berührungsfreude, einer solchen, die die Poetik im Diversen findet. Musik macht Orte, gelassen kreativ, ästhetischer

Sinn bedeutet ein Plus des Hörens. Wir versuchen, jeweils dreiteilig, Programme darauf zu verpflichten und in ein „sprechendes Verhältnis“ zu bringen, verschiedene „Farben“ der Musik zu zeigen.

Im Wahrnehmungsfokus 2007 sind erstens Facetten und erweiterte kompositorische Ansätze zu Vielschichtigkeit – „New Complexity“ –, kognitiver Dissonanz, zu Expressionismus / Immanenz, Diagonalen – das ist ein Anknüpfungspunkt zum Festival von 1998 (Polyphonie & Komplexität). „Farbe“ zwei nimmt das „Zeitgemäß“ wörtlich, hält sich an den Zeitaspekt der Musik als strukturelles Moment. Zeitlichkeit wird via Stille und Improvisation, in Tageszeitgemäßen Werken Teil 1 (Eos, Mittag, Abendlicht), „Prosagedichten“ entfaltet. Der dritte Teil ist an ästhetisch-philosophischen, sozial-reflektiven Konzepten orientiert, an Zitat-Kompositionen, „integrativen“ Stücken.

Ergänzt werden die BTZM durch eine Art Club – kompositionstheoretisches, formales Überlegen –, in den Teilnehmer und Gäste eingeladen sind, durch Kurse für Musikstudentinnen und -studenten, es gibt Vorträge, einen begleitenden Film, Zuspelungen vom Band.

Alexander Moosbrugger

Programmorschau 2008

- Partitur als gefrorenes Bild / gestauchte Zeit – zum Schriftbild der Musik. Zeichnen / Notieren / Programmieren – der erweiterte Schreibtisch / Austragungsort der Musik. Komponieren als Zitat, Bearbeitungen fremder Werke, Übertragung / Übersetzung
- Bewegtes Bild / entfaltete Zeit – Musik für den Film / Film und Musik, Stummfilm – Beschallung / Neufassung. Filmmusik und Konzertsaal: Retourübersetzung. „Photoplay Editions“ revisited – Musik als Bühnensprache
- 3D – Musik und Architektur / Städte-, Raumplanung / musikalische Skulptur / Installation

Programmorschau 2009

- Klima / Synthese / Tageszeit-gemäße Musik Teil 2
- Kammeroper / Ritus
- Sinnlichkeit re-codiert – Traum / Negation / quasi-Tonales – Plainsound

Mittwoch, 21. November 2007

PROSAGEDICHTE AUS ZEIT

19 Uhr Eröffnungsvortrag Prof. Dr. Hans-Dieter Bahr zum Begriff des „Zeitgemäßen“

20 Uhr **PROSAGEDICHTE AUS ZEIT**

Rohan de Saram, Violoncello

Noriko Kawai, Klavier

ROGER REYNOLDS *Focus a beam, emptied of thinking, outward ... (1989) für Violoncello solo*

JAMES DILLON *The Book of Elements, Volume 3 (2001) für Klavier solo*

JAMES DILLON *The Hesperides (2007) für Violoncello und Klavier, ÖEA*

–

JAMES DILLON *Eos (1999) für Violoncello solo*

SALVATORE SCIARRINO *Ai limiti della notte (1979) für Violoncello solo*

BERND ALOIS ZIMMERMANN *Intercomunicazione (1967) für Violoncello und Klavier*

DAS PROSAGEDICHT

Zum Sprachgrund Neuer Musik

Es ist nicht überzogen, wenn man den Anfang moderner Literatur im Prosagedicht verortet. Das Prosagedicht ist sowohl Prosa als auch Poesie und zugleich weder das eine noch das andere. Es changiert zwischen doppelter Negation und doppelter Affirmation. Durch A. Bertrand im *Gaspard de la nuit* (1842) erprobt, wird das Prosagedicht durch Ch. Baudelaire in seinen *Petits Poèmes en prose* (1869) schließlich auch begrifflich in den Rang einer neuen Gattung erhoben. Bertrands *Gaspard* ist auf der Suche nach der wahren Kunst; sein Autor findet sie eben in der Form des Prosagedichts selbst. So wird die Suche auf semantischer Ebene syntaktisch abgeschlossen. Was aber zeichnet diese Kunst aus? *Gaspard de la nuit* deutet zwar im Untertitel *Phantasien in der Manier Rembrandts und Callots* an, daß sich die Gedichte ihrem Gehalt nach an der Malerei orientieren (an Rembrandt interessierte den Zeichner Bertrand das Helldunkel, an Callot das Grotteske); sie sind von prosaischen,

gewöhnlichen Worten durchzogen, damit der Kontrast zu ungewöhnlichen Bildern umso stärker in Erscheinung trete. Ihrer Gestalt nach aber gehorcht das Prosagedicht der Musik. Vielleicht hat Ravel seine Musikalität als erster erkannt, als er den *Gaspard* vertonte. In seinem Verzicht auf jegliche Versifikation deutet das Prosagedicht die kommende Musik an. Der Reim und vor allem der Rhythmus machen die Versdichtung zu einem mehr oder weniger statischen Gebilde. Um es mit Baudelaire zu sagen: der Rhythmus ist das „élément de monotonie“. Im Satzgefüge der französischen Klassik ist die Bedeutung des Verbes dermaßen reduziert, daß die Sprache insgesamt statisch wirkt. Mit ihren Verbalsubstantiven schließt die *langue statique* denn auch jegliche *surprise* aus. Diese aber scheint nur als „spectacle de mouvement“ möglich. Es ist das Prosagedicht, das das Verbum und mit ihm die Bewegung und Überraschung emanzipiert. In deren Sinn operiert das Prosagedicht mit Arrhythmie, indem es die rhythmische

Kontinuität immer wieder von neuem kraft Inversionen und Umstellungen durchbricht; ununterbrochener Wechsel und dauernder Umschlag werden forciert. Bei Baudelaire wechselt der Schock zum Echo dieser Diskontinuität. Das Prosagedicht inszeniert aber auch Dissonanzen, indem es mehrsilbige Worte nicht nur zuläßt, sondern gezielt einsetzt. An die Stelle der Liaison tritt der Hiatus; die gebundene Poesie öffnet sich der ungebundenen Prosa. Manchmal begegnet man dem doppelten Hiatus, der in einer ausgesprochenen Kakophonie ausarten kann. Solche unharmonischen Lautverbindungen spiegeln sich in unharmonischen Bildreihen. Es sind diese Eigenschaften des Prosagedichts, die die Zukunftsmusik schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts hörbar machen. Hier zeichnet Sprache Musik vor. Als Medium zwischen Poesie und Prosa vermittelt das Prosagedicht zwischen Kunst und Leben, jedoch nicht so, daß sich beide die Waage hielten. Vielmehr wird das Gedicht der Prosa angenährt,

nicht umgekehrt. Auf diese Weise bewegt sich die Kunst auf das Leben hin zu. Wohl aus dem Grund wollte Baudelaire das Prosagedicht auf „die Beschreibung des Lebens“ anwenden. Es ist kein Zufall, daß es zu *der* Form der Avantgarde geworden ist. Die *écriture automatique* hat deutlich gemacht, das Prosagedicht entspricht ganz und gar dem Text des Unbewußten. In solchen Gedichten erklingt dann die Maschine selbst.

Arito Rüdiger Sakai

SPUREN DER ERINNERUNG

„Zeitgemäße“ Musik
für Violoncello und Klavier

Dass die Tonkunst stets auch ein Kind ihrer Zeit ist, liegt auf der Hand. Zwar ist die Abhängigkeit künstlerischer Ausdrucksformen von ihrem zivilisatorischen Umfeld eher intuitiver, unbewusster und abstrakter Natur. Dennoch impliziert die von Künstlern aller Epochen aufgeworfene Frage nach den „zeitgemäßen“ oder gar den utopischen Dimensionen ihres Schaffens immer auch die Frage nach dem Zustand und den Perspektiven des gesellschaftlich-kulturellen Bezugssystems ein, aus dem sie hervorgingen und in dem sie sich definieren müssen. Auf der Höhe der Zeit zu sein, schließt aber ebenso die Vergangenheit, das kulturelle „Gedächtnis“, ein – wobei sich die Bedeutung, die diesem „Gedächtnis“ im Makrokosmos kultureller Entwicklungsprozesse zukommt, im Mikrokosmos unmittelbarer Musikrezeption prägnant widerspiegelt; denn Musik als „Zeitkunst“ lebt von der Erinnerung selbst, da sie im Moment des Entstehens bereits im Vergehen begriffen ist, da sich ihre Existenz von Augenblick zu

Augenblick, von Klang zu Klang fortpflanzt, eine Spur der Erinnerung (oder des Vergessens) gleichsam wie einen sich auflösenden Kondensstreifen hinter sich herziehend.

Spielt der Faktor „Zeit“ in der Musik per se eine herausragende Rolle, so rückte Bernd Alois Zimmermann (1918 – 1970) ihn ins Zentrum seines schöpferischen Ansatzes, ja, er entwickelte eine „Zeitphilosophie“, die er zum ideellen Ausgangspunkt seines späten Schaffens erhob. Dabei knüpfte er vor allem an Augustinus an, der in seinen „Confessiones“ bereits die Simultaneität der drei Zeiten angesprochen hatte: „Die Gegenwart des Vergangenen ist Erinnerung, die Gegenwart des Gegenwärtigen ist die Anschauung, und die Gegenwart des Zukünftigen ist die Erwartung.“ Zimmermann transformierte Augustinus' Worte in das Modell einer „Kugelgestalt der Zeit“, mit der er das existenzielle Problem der Zeitdimensionen in und durch Musik ins Bewusstsein rief: die (musikalische) Zeit eben

nicht als linearer Verlauf, sondern als Kugel, in der alle Zeiten gleich weit entfernt und gleich gegenwärtig sind. Zur Verdeutlichung der Gleichzeitigkeit aller (zeitlichen) Schichten zog er zunächst eine pluralistische Collage- und Montagetechnik heran, aus der er später das Moment der Zeitdehnung generierte, mit dem er seine tief schürfenden Reflexionen über die Zeitdimension nun ins Innere der Klänge verlegte und sinnlich erlebbar machte. Zur Initialzündung dieses Prinzips geriet das 1967 komponierte Duo für Violoncello und Klavier „Intercomunicazione“. Wie eng geistige Vorstellungen und klanglich-musikalische Phänomene darin korrespondieren, erläuterte Zimmermann in einem Brief an den Cellisten Siegfried Palm, der das Werk, zusammen mit dem Pianisten Aloys Kontarsky, am 26. April 1967 in Köln uraufführte: „Die Schwierigkeit des Stücks wird nicht so sehr im Technischen liegen – obwohl das auch nicht leicht sein dürfte – als vielmehr eben im Musikalischen; eine neue Auffassung von

Zeitablauf völlig entgegengesetzt etwa dem Zeitablauf bei Webern: extreme Kürze, extreme Dehnung. Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch die Kürze im Musikalischen aufgerissen hat, wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch geschehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äußersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbittlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! Webern spaltet gewissermaßen den Atomkern, ich versuche das Gespaltene in einen großen übergreifenden, gewissermaßen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen.“ Zudem modifizierte Zimmermann die Spielweise des Violoncellos durch diverse Pizzikato- und Flageolett-Techniken, wodurch die über weite Strecken zweistimmig und vierteltönig geführte

Cellostimme mit herbem Charakter hervorsticht. Extrem spröde fällt auch die Kommunikation zwischen den Instrumenten aus. Gemäß Zimmermanns Auffassung, dass Cello und Klavier eigentlich als Partner unvereinbar sind, agieren sie meist getrennt von einander, mischen sich ihre jeweiligen Klangfarben nicht. Dabei genießt das Cello eine Vormachtstellung, die erst gegen Ende des Stücks aufgehoben wird – wenn lyrisch-versponnene Einwürfe die fremdartig anmutende Starre aufbrechen, wenn der statische Bewegungsablauf an subtiler Leuchtkraft und dynamischer Konturierung gewinnt.

Wurzelte Zimmermanns komplexes musikalisches Denken im Serialismus der Nachkriegszeit, den er eigenständig umdeutete und ausdifferenzierte, so galt der britische Komponist James Dillon (*1950) in den 1980er-Jahren als Vertreter einer „New Complexity“. Indes, als Dillon erkannte, dass die Idee der „New Complexity“ dem „Marktrummel Neuer Musik“ gleichsam einverleibt

wurde, klinkte er sich aus. Ihm geht es um eine Tonsprache, die „den Exzessen, Verrenkungen und Gierigkeiten“ populärer Trends konsequent widersteht. Stattdessen fühlt er sich einer „kritischen Musik“ verpflichtet, die im Sinne einer „écriture“ immer die „Präsenz einer Interaktion zwischen Komponist und Gesellschaft beinhaltet. Vor diesem Hintergrund sind Idiome und Stilfragen für ihn zweitrangig. Dillon träumt von einer Schreibweise, die eine „hieroglyphische und wahrlich schattenwerfende Lektion über die ganze Welt zu sein vermag“. Sein universalistischer Anspruch schlug sich auch in den Titeln der im Eröffnungskonzert gespielten Werke nieder, gemahnen diese doch an die langen Schatten des Archaischen, Mythologischen und Überzeitlichen. „Überzeitlich“ mutet zumal „The Book of Elements“ an, ein fünfbändiger Zyklus, der als technische und intellektuelle Tour de force tief in den schier unerschöpflichen Kosmos des Klavierklangs eintaucht – spitzfindige Annäherungen an die Tradi-

tion eingeschlossen. So ist der Zyklus nicht nur von einem Netz untergründiger motivischer und atmosphärischer Beziehungen durchdrungen, sondern es passieren auch Anklänge an Debussy, Schumann und Bartók Revue, die sich im Verein mit Rock- und Folkassoziationen zu einem Spiegelkabinett musikalischer Begegnungen verdichten. Das dritte Buch der „Book of Elements“ ist dem Pianisten Ian Pace zugeeignet und enthält fünf Stücke – wobei die zart perlende Nummer drei die Mittelachse markiert, von der aus sich der Bogen über das vierte Stück zum quirligen letzten spannt, dessen emotionaler Gehalt wiederum auf das erste zurückverweist. Dillons Violoncellosoliststück „Eos“ entführt dagegen in die griechische Mythologie. Es entstand 1998 und ist sein zweites Werk für diese Besetzung; nach „Parjanya-Vata“ von 1982, für das er den Kranichsteiner Musikpreis der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik erhielt. Symbolisieren „Parjanya“ und „Vata“ nach alten vedischen Hymnen Regen und Wind, so widmete sich

Dillon auch in „Eos“ der mythologischen Personifikation eines Naturphänomens: Benannt ist es nach der Göttin der Morgenröte (römisch: Aurora). Strukturell kreist „Eos“ um wenige zentrale Töne und Figurationen, zugrunde liegt, ebenso wie in „Parjanya-Vata“, ein latent tänzerischer Duktus – ein „Tanz“, der aber nicht im höfisch stilisierten oder volkstümlichen Sinne gemeint ist, sondern als Ausdruck einer inneren Bewegung, als kinetische Transformation einer seelischen Disposition im Spannungsverhältnis zwischen Licht und Schatten.

An die (Traum-) Welt der griechischen Mythologie – und deren archetypische Bedeutungsebenen – appelliert auch Dillons „The Hesperides“ für Violoncello und Klavier. Das Werk wurde erst vor wenigen Wochen von Noriko Kawai und Rohan de Saram, denen es auf den Leib geschrieben ist, beim Ultima-Festival in Oslo aus der Taufe gehoben und erklingt nun in österreichischer Erstaufführung.

Ebenfalls für Rohan de Saram, aber schon 1989, entstand „Focus a beam, emptied of thinking, outward ...“ für Violoncello solo des amerikanischen Komponisten Roger Reynolds (* 1937). Inspirieren ließ sich Reynolds von der gleichlautenden Textzeile aus dem Gedicht „In the Dark“ von James Merrill (1926 – 1995). In Analogie zum lyrischen Vorwurf durchläuft das Stück mehrere Phasen (insgesamt neun), in denen die Ausgangslinie nicht nur variiert wird, sondern sich stets aus sich selbst heraus erneuert – wobei heterogene Ausdrucksfelder von sanfter Ruhe über forsche Bestimmtheit bis zum sprunghaft Tänzerischen gestreift werden. Zwar signalisiert der letzte Abschnitt die Rückkehr zum Beginn, doch nach der vorangegangenen Entwicklung kann nichts mehr so sein wie vorher: Das Tempo ist extrem beschleunigt, und die Klänge erblühen in glühenden Farben.

Glühende Farben sind auch dem 1947 in Palermo geborenen Komponisten

Salvatore Sciarrino nicht fremd. Indes, es ist ein bizarres, nach Innen gerichtetes Glühen, es sind Momente kurzen Aufflammens in einer „Schattenwelt der Töne“. Warum aber das Düstere und Jenseitige, eben das Schattenhafte, einen wesentlichen Teil seines Schaffens ausmacht, dafür hat Sciarrino selbst keine einfache – etwa aus besonderen biografischen Umständen ableitbare – Erklärung: „Weder wurde ich als Kind von Piraten entführt, noch habe ich die Bühnen der Welt erobert (noch jemals davon geträumt, um die Wahrheit zu sagen). Aber trotzdem habe ich etwas erreicht, von dem ich nicht weiß, ob es einer Erzählung lohnt. Ich habe meine Musik der Banalität meiner Geschichte und meines Gesichtes entgegengesetzt. Und außerdem, wie viele Künstler sind nicht abseits geblieben, weil sie sich einzig um ihre Arbeit kümmerten! Zu genau diesen wollte ich gehören, als ich mich zu einem gewissen Zeitpunkt meines Lebens für die Isolation als Methode entschied, die Metropole verließ und

den Schatten vorzog.“ Nun ist diese Aussage metaphorisch zu verstehen, in „schattenhafte“ Gefilde geleitet aber bereits das frühe Violoncellostück „Ai limiti della notte“ (1979). Eng verknüpft ist besagte „Grenze zur Nacht“ mit der Scheidelinie zwischen Leben und Tod, zwischen Erinnern und Vergessen. Solcherart evozierte Sciarrino mit „zeitgemäßer“ Klanglichkeit eine musikalische Zeit jenseits der Zeit – wenn im fahlen Dunkel des mythischen Urgrunds Werden und Vergehen in eins gesetzt sind.

[Egbert Hiller](#)

Donnerstag, 22. November 2007

NEW COMPLEXITY | SPIELARTEN

20 Uhr NEW COMPLEXITY | SPIELARTEN

Ian Pace, Klavier

JAMES CLARKE Landschaft mit Glockenturm I (2003), ÖEA

JAMES CLARKE Untitled No.5, UA, *Auftragswerk der BTZM*

RICHARD BARRETT lost (2004), ÖEA

PATRICIA ALMEIDA fatum hominis, (2004), ÖEA

KLAUS K. HÜBLER Sonetto LXXXIII del Michelangelo (1986)

–

WIELAND HOBAN when the panting STARTS (2002 – 2004), ÖEA

EVAN JOHNSON Dehiscence, Flottements (2002 – 2003), UA (der rev. Fassung)

JOËL-FRANÇOIS DURAND Le Chemin (1994), ÖEA

MICHAEL FINNISSY Song 7 (1968 – 1969), ÖEA

MICHAEL FINNISSY Song 9 (1968), ÖEA

JAMES CLARKE, UNTITLED NO. 5

Auftragswerk der Bludener Tage zeitgemäßer Musik

Ian Pace gewidmet

Seit 2006 vermeide ich es, meinen Kompositionen Titel zu geben, und unterlasse Beschreibungen. Die Absicht der Musik ist, Teile des Gehirns zu erreichen, Teile unserer Wahrnehmungserlebnisse, welche jenseits des Vermögensbereichs von Worten Dinge einschätzen und verstehen können. Der/die Zuhörer/in ist eingeladen, sein oder ihr eigenes Verständnis der Beziehungen innerhalb des statthabenden musikalischen Ereignisses zu formen. Während es in manchen Fällen hilfreich sein kann, die Zuhörer durch einen Teil des Labyrinths zu führen, sollte dies meiner Meinung nach doch besser vermieden werden, da es einer Anforderung gleichkommt, die vielen anderen Facetten der Musik zu ignorieren. Eine musikalische Komposition, sowie auch ein abstraktes Werk der bildenden Kunst, sollte für sich allein sprechen dürfen.

James Clarke

Freitag, 23. November 2007

PHANTASIA | UTOPIE

19 Uhr Einführung durch die Musiker

20 Uhr PHANTASIA | UTOPIE

Anthea Caddy, Violoncello

Eric la Casa, Klangkünstler

Robin Hayward, Tuba

Improvisationen / Spielkonzepte nehmen Bezug auf C.Ph.E. Bachs Klavierschule von 1753 (Fantasie c-Moll der Beilage, Wq 63,6),
Arthur Honeggers Pacific 231 – Zuspieldung vom Band, Live-Elektronik

–

CORNELIUS CARDEW Treatise (1963 – 1967), Auswahl

ARTHUR HONEGGER vermerkt „in den programmatischen Hinweisen zu seinem Orchesterstück **Pacific 231** mit dem Untertitel „Mouvement symphonique“ [...], er habe „nicht den Lärm der Lokomotive nachahmen, sondern einen visuellen Eindruck und einen psychischen Genuß ins Musikalische übersetzen“ wollen: „Das Werk geht von der sachlichen Beobachtung aus – das ruhige Atemschöpfen der Maschine im Stillstand, die Anstrengung beim Anziehen, das allmähliche Anwachsen der Schnelligkeit“. Im Gespräch mit Gavoty erklärt er, er sei „einer sehr abstrakten, reinen Idee gefolgt, durch die (er) das Gefühl einer mathematischen Beschleunigung des Rhythmus geben wollte, während die Bewegung selbst sich verlangsamt“.

Eva-Maria Houben, Die Auflösung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1992. Seite 271 f

Das Trio Caddy / La Casa / Hayward nimmt Pacific 231 als Klangmaterial, anhand dessen Figuren des Stillstandes, Beschleunigung und Geschwindigkeit weiter durchforstet werden. Das Transformieren in sich wiederholend-rhythmischer Strukturen, die räumliche Verteilung der Klänge im Konzertsaal leiten sich von der Vorstellung eines reisenden Zuges ab. Violoncello und Tuba fungieren als Mechanismus, der die Musik vorwärts treibt, die Beziehunghaftigkeit zwischen Instrument und Maschine erprobend.

Robin Hayward
Alexander Moosbrugger

Die **FREIE FANTASIE** entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ihre Entstehung ist um das Jahr 1740 anzusetzen. Von Bedeutung für die Ausprägung der Gattung waren „(d)ie Zusammenfassung aller Momente des fantastischen Stils, die Neuinstitutionierung der Bezeichnung Fantasie als Gattungsname und die Lösung von der

Fuge“. (1739 hatte Mattheson „gegen die Aufnahme von Fugen in den fantastischen Stil“ plädiert.) [... Peter] Schleuning unterscheidet zwei Wesen normfreier Erfindung, „die der *unreflektierten Extemporehaltung* und die der *individuell geplanten Künstlichkeit*“; das einigende Band ist die „jeder einzelnen Sondergestalt zugrunde liegende Idee individueller Normfreiheit“. Die Form der Freien Fantasie ist ungebunden, auf eine Orientierung an vorgegebenen Formen wird verzichtet. Melodische Asymmetrien entstehen, aperiodische Formteile treten auf (Wiederholungen und symmetrische Entsprechungen fehlen, rezitativische Partien werden eingefügt), Tempo- und Taktfreiheit [...] herrschen vor. [...] Athematische Gestaltung verdrängt die thematische Arbeit. Die „Verbindung taktfreier Rezitativmelodik und extremer Harmonik“ führt dazu, daß die Freie Fantasie [...] den Charakter der „Totenklage“, des „Tombeaus“ annimmt: Dieser „Ausdruck individueller Klage“, das „Kreisen [...]

um das Phänomen des Todes“ ist [...] wesentlicher Ausdrucksgehalt. [...] Schleuning [...] ordnet die Freie Fantasie dem Freudschen Terminus ‚Phantasie‘ bei. „Krankheit, Schlaf und Sterben, [...] Formen [...] der melancholischen Betrachtung vor dem Tode“ sind Schleuning zufolge „wesentliche Elemente des neuen Lebensgefühls im anbrechenden Individualismus und lassen sich als zentrale Inhaltsformen des für die Freie Fantasie bestimmenden Prinzips der Regelfreiheit nachweisen“. [... Nicht] anders als mit dem Walten des Unbewußten konnte man den Einbruch einer anderen, ‚jenseitigen‘ Zeit- und Wirklichkeitserfahrung erklären, in der die zeitliche Abfolge, das Nacheinander, aufgehoben ist. Mit der Auflösung der „Affekteinheit“ scheint der Bruch mit der musikalischen „Linearperspektive“ vollzogen zu sein: Sprünge, Brüche, „Störungen“, „Betrügereyen“ [...].

Eva-Maria Houben, Die Auflösung der Zeit. a.a.O. Seite 62 – 64

Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie.

S. I.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacttheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfeget, welche nach einer Tacttheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklagens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.

C.Ph.E Bach, Von der freyen Fantasie.

Aus: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753 – die Seiten 325 und 327

C. Ph. E Bach
Fantasie c-Moll, Wq 63,6 –
letzte Partiturseite (1753)



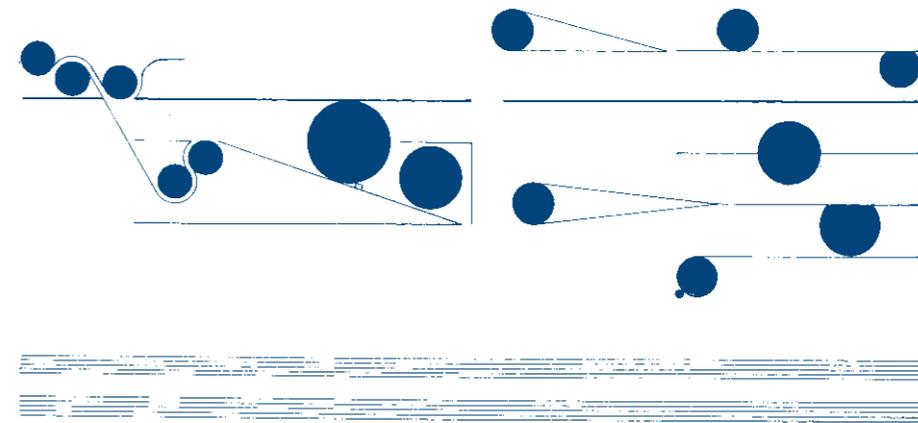
Das Sujet tonaler Modulationen – entlegene Tonarten, Verwandtschaftsverhältnisse – wird auf andere Parameter zu übertragen versucht. Konkrete Anleihen aus der Gattung der freien Fantasie sind an diesem Abend kontrastierende Extreme – die Dynamik, die Tonhöhen betreffend –, unvertraute Klangzusammenhänge, der (selbst-) bewusst-unbewusste Umgang mit Emotionalität, individuierem Ausdruck. Aufnahmen / Live-Elektronik beziehen sich als Klangereignis verkehrt proportional auf die 'Fantasiermaschine', die durch eine ins Cembalo eingebaute Mechanik den Zeitablauf einer Fantasie aufzuzeichnen ermöglichte.

CORNELIUS CARDEW *Treatise*
... „each musician will give of his own music – he will give it as his response to my music, which is the score itself“ ...
„Remember that space does not correspond literally to time.“

Cornelius Cardew, Treatise Handbook, p.x and p.iv col 1pp.3

Das 1967 von Cornelius Cardew komponierte Stück besteht ausschließlich aus graphischen Zeichnungen, deren Interpretation den Musikern überantwortet wird. Damit scheint die (hierarchische) Kluft zwischen Komponisten und Interpreten durchbrochen, jedenfalls relativiert zu sein. Angefragt und gefordert sind Kreativität des Interpreten, ästhetisch-übersetzende, aktualisierende Arbeit, und, wenn mehrere Musiker die Partitur umsetzen, (sprachspielerisch) zu diskutieren, aktiv und einbeziehend mögliche Interpretationsstrategien zu vereinbaren. Caddy / La Casa / Hayward legen die Graphiken als Kartographie des Aufführungsortes aus, worin die Klänge verteilt und bewegt werden. In der Partitur dargestellte Linien und Kreise beispielsweise fungieren als Klangkanäle und räumlich-variable auditive Zentren, als Raumeinheiten – akustisch / elektroakustisch simuliert.

Robin Hayward
Alexander Moosbrugger



Cornelius Cardew, Treatise – Partiturseite 131

Samstag, 24. November 2007

LANGE NACHT

SCHISMATICS, ZEITKONZEPTE, INTÉGRALES

19 Uhr Einführung Sam Hayden

20 Uhr **SCHISMATICS**

Mieko Kanno, Violine

Sam Hayden, Live-Elektronik

SAM HAYDEN *schismatics for electric violin and live electronics* (2007), ÖEA

SAM HAYDEN *Picking up the Pieces* (1990 – 1991, rev. 1993) *für Violine solo*

–

JOHN CAGE *Freeman Etudes, Book II* (1980) *für Violine solo*

–

ZEITKONZEPTE

Nieuw Ensemble Amsterdam

Michael Schmid, Flöte

Ernest Rombout, Oboe, Dirigat

Arjan Kappers, Klarinette

John Snijders, Klavier

Heleen Hulst, Violine

Frank Brakkee, Viola, Dirigat

Robert Putowski, Violoncello

BRIAN FERNEYHOUGH *Coloratura* (1966) *für Oboe und Klavier*

JOHN CAGE *Concert for piano and orchestra* (1957 – 1958) *für Ensemble*

KLAUS HUBER *Ein Hauch von Unzeit III* (1972) *für zwei bis sieben Spieler*

JO KONDO Standing (1973) *for 3 instruments of different families*

FRANK MICHAEL BEYER Echo (1985) *für Bassflöte, ÖEA*

MARC-ANDRÉ DALBAVIE In advance of the broken time (1993) *für Ensemble*

–

INTÉGRALES

Ensemble BTZM

Gabriele Gruber, *Piccolo*

Anja Baldauf, *Piccolo*

Markus Beer, *Es-Klarinette*

Martin Schelling, *B-Klarinette*

Silke Allmayer, *Horn*

Bernhard Bär, *D-Trompete*

Attila Krako, *C-Trompete*

Wolfgang Bilgeri, *Tenor Posaune*

Bernhard Kurzemann, *Bass Posaune*

Dietmar Nigsch, *Kontrabass Posaune*

Wolfgang Linder, *Schlagwerk*

Stefan Greussing, *Schlagwerk*

David Halasz, *Schlagwerk*

Hermann März, *Schlagwerk*

Roland Kluttig, Dirigat

EDGAR VARÈSE Intégrales (1924 – 1925)

SAM HAYDEN schismatics
for solo electric violin and computer

Das Stück besteht aus sieben Abschnitten, wobei jeder einzelne eine bestimmte rhythmische Unterteilung sowie Artikulationsweise („arco, pizzicato, col legno, flautando, jeté, scrape, tremolo“) fokussiert. Der mittlere (vierte) Satz ist der schnellste im Tempo und kürzeste in der Dauer, die anderen Sätze sind stufenweise länger / langsamer, beidseitig in symmetrischer Struktur. Zugunsten der Erstellung mikrotonaler Skalen wird die Skordatur verwendet (G 1/4- vermindert, D, A 1/4-erhöht, E), oftmals sind sehr leise Klänge in den Mittelpunkt gerückt, die durch elektronische Verstärkung hörbar werden. Der Titel ist auf abtrünnige religiöse Sekten bezogen, die sich von der Autorität institutionalisierter religiöser Gemeinschaften abspalten, um sich selbst als die neue Wahrheit zu definieren. Dies kann auch als eine Metapher für die Beziehung zwischen gespielten und computergenerierten Klängen

(unter Verwendung von Max / MSP) gesehen werden, da alle digital transformierten Klänge ihren Ursprung in der live-gespielten Violine haben, die jetzt von diesen abgespalten erscheint. Meine Intention war, diese Elemente nicht nahtlos zu integrieren, sondern das Schisma aufrechtzuerhalten.

TECHNICAL REQUIREMENTS

Electric Violin: Mieko Kanno provides her own electric violin (Violectra)

Amplification (venue to provide)

- stereo sound system with sub low speakers if available
- amplifiers as required (if speakers are not active)
- multicore stage box
- main mixing desk: 4 input channels and 2 output channels (stereo) are required: x1 Direct Input (D.I.) from electric violin and x1 mic from Roland AC-60 amplifier and x2 inputs from computer / soundcard
- x1 cardioid condenser mic

- x1 Direct Input (D.I.) box
- x1 mic stand with boom arm
- Roland AC-60 amplifier (for electric violin)
- Cables as required

Computer (Sam Hayden to provide)

- Apple Mac G4 laptop computer with Max / MSP
- M-Audio 410 soundcard

Other (venue to provide)

- Table for computer and desk light (if required)
- Music stands as required

Set-up

Electric Violin

- x1 D.I. box to main mixer with link to Roland AC-60 amplifier input (venue to provide)
 - x1 cardioid condenser mic from Roland AC-60 amplifier to main mixer (venue to provide)
- Computer
- Direct output (mono) * (built-in) from Roland AC-60 amplifier to Apple

Mac G4 computer via M-Audio 410 soundcard [*NB alternative: stereo aux send of e-violin signal to computer from main mixer] – 2-channel (stereo) output from M-Audio 410 soundcard to main mixer

SAM HAYDEN

Picking up the Pieces *for solo violin*

Die Oberfläche dieser Musik evoziert durch den Einsatz unregelmäßiger Takte, von Vorschlägen, dröhnende Pedaltönen, quasi-diatonischen Modi, mikrotonalen Inflektionen und ungleichmäßigen rhythmischen Gruppierungen einen frei-erfundenen „Folk“-Geigenstil. Allerdings bindet das Stück keine Zitate ein, keine Transkription oder Transformation eines bereits vorhandenen musikalischen Materials. Zusammengefügte kompositorische Techniken schaffen ein Empfinden von quasi-improvisierter Musik, auch wenn jedes Detail exakt notiert ist. Das anfängliche Fünf-Ton-Motiv stellt die Grundintervalle für

das gesamte melodische und harmonische Material bereit. Eine durchgehende Linearität entfaltet sich, wird allmählich durch Oktavumkehrungen und rasche Schnitte zwischen den verschiedenen fixierten Registern ersetzt. Der groß angelegte formale Bewegungslauf von tiefen zu hohen Registern ist verbunden mit einer Beschleunigung des inneren Pulses und harmonischer Rhythmik von Stillstand hin zu Trillern, um am Ende nochmals einen Bewegungsstopp zu zeigen.

Sam Hayden

JOHN CAGE

Freeman Etudes, Book II

Nicht von ungefähr werden die „Freeman Etudes“, deren Entstehungsgeschichte sich insgesamt über 13 Jahre – von 1977 bis 1990 – erstreckt, als das zeitgenössische Äquivalent zu Nicolò Paganinis Etüden-Zyklus angesehen; der Mythos der Unspielbarkeit, der auch Paganinis Stücken lange anhaftete, war für Cage geradezu konzeptuelle Ausgangsbasis für die Komposition der 32 Etüden, die – in Analogie zu den „Etudes Australes“ für Klavier – in vier Bücher zu je acht Stück angeordnet sind. Jede dieser Etüden ist vollständig und bis ins kleinste Detail notiert, und durch ihren kompositorischen Reichtum, ihrer Komplexität wegen nehmen diese Werke einen einzigartigen Rang in Cages Schaffen, in der Violinliteratur im allgemeinen ein. „Ich habe ganz bewusst versucht, die Stücke so schwierig wie möglich zu gestalten, weil ich der Ansicht bin, dass wir in unserer Gesellschaft mit sehr ernsthaften Problemen konfrontiert sind“,

erläuterte Cage in einem Interview im Jahre 1983. „Wir neigen sogar dazu, die Situation als hoffnungslos zu bezeichnen, so dass es unmöglich scheint, etwas zu unternehmen, um alles zum Besseren zu wenden. Ich glaube, dass diese Musik, die man kaum spielen kann, als Beispiel für die Machbarkeit des Unmöglichen dient.“

Mit seinen komplexen kompositorischen Vorgaben schien auch Cage selbst an Grenzen gestoßen zu sein. 1980, nach Beendigung der ersten zwei Bücher, brach er die Arbeit an einer Fortsetzung während der 18. Etüde ab, weil die konsequente Einhaltung aller kompositorischer Parameter zu Ergebnissen führte, die er für „praktisch unspielbar“ hielt. Beispielsweise wurde das Tonmaterial der „Freeman Etudes“ aus Sternkonstellationen gewonnen, die Cage mit Hilfe verschiedenartig gerasterter Schablonen aus einem astronomischen Atlas auf das Notenpapier übertrug; in der Mitte der Etüde ergab sich daraus eine Passage mit 37 verschiedenen Toneinsätzen innerhalb nur

eines Taktes. Einen neuerlichen Anstoß zur Vollendung des Zyklus’ erfuhr Cage erst zehn Jahre später, als er die außergewöhnliche Interpretation der ersten 16 Etüden durch Irvine Arditti erlebte. Ardittis souveräner Umgang mit den technischen und musikalischen Herausforderungen der Etüden hatten in Cage wieder Inspiration und Willen geweckt, den Zyklus zu vollenden.

Die ersten 16 Etüden, von denen heute das zweite Buch zur Aufführung gelangt, entstanden auf Anregung und in enger Zusammenarbeit mit dem Geiger Paul Zukovsky. In welcher Art sich diese gemeinsame Arbeit an den Stücken vollzog, darüber gibt am besten ein Ausschnitt eines Interviews aus dem Jahre 1980 Auskunft, das Cole Gagne und Tracy Caras mit Cage während bzw. vor der letzten Umarbeitung der Etüden geführt haben. „Die ersten 16 waren fertig. Dann stellte [Paul] Zukovsky fest, dass ich schon fast zu viel über die Violine dazugelernt hatte. Das H über dem Sopranschlüssel konnte auf jeder der vier Saiten gespielt werden. Hatte

ich jedoch den Eindruck, dass es sich eher für die erste oder zweite Saite eignen würde, klammerte ich die dritte und vierte Saite bei den Zufallsoperationen aus. Als er das bemerkte, schlug er – mit meinem Einverständnis – vor, anhand der Saitenangaben nochmals zu prüfen, welche Saite benutzt werden sollte, unter der Bedingung, dass es physisch überhaupt realisierbar wäre. Wir überarbeiten jedes Stück erneut, und wenn sich herausstellt, dass einige Stellen zu schwierig bzw. nicht realisierbar sind, lehnt er die Zufallsoperation ab. Da er einige akzeptiert, andere dagegen ablehnt, wird das Stück nie ausschließlich vom Zufall bestimmt. Aber es wird jetzt mehr vom Zufall bestimmt als zuvor.“

Eine besondere Herausforderung ist, alle Stücke innerhalb der selben Zeitdauer zu spielen. Diese wiederum ergibt sich aus dem schnellstmöglichen Tempo, mit dem der Interpret die schwierigste Etüde bewältigen kann. Die Etüden sind Betty Freeman gewidmet, einer der einflussreichen

Förderinnen von zeitgenössischer Musik in Europa und Amerika. Cage weiter: „Als ich diesen Etüden ihren Nachnahmen gab, dachte ich nicht nur an sie, sondern auch an Thoreau, dessen Freiheit nicht verloren ging, als er im Gefängnis [...] war.“

Albert Seitlinger

BRIAN FERNEYHOUGH *Coloratura für Oboe und Klavier*

Dieses kurze Stück für Oboe und Klavier, 1966 in Coventry komponiert und erstaufgeführt durch Heinz Holliger und Klara Körmendi in 1972, nimmt die sehr unterschiedlichen Charaktere der gewählten Instrumente zum Ausgangspunkt. Während jeder Beteiligte Materialien von bestimmter idiomatischer Natur zugewiesen bekommt (die Oboe blumig und sprunghaft, das Klavier tendenziell phlegmatisch und eigensinnig), gibt es auch ein gemeinsames, kleineres Reservoir musikalischer Gesten, worin unterschiedliche Zugangsweisen nicht so fest umrissen und zeitweilige Verknüpfungen demzufolge leichter denkbar sind. Darüber hinaus erlaubte dieser Ansatz ein signifikantes Maß an Unabhängigkeit, während gelegentlich und dennoch beide Bewegungsabläufe in Schlüsselmomenten strukturell koinzidieren. Die daraus resultierende Form kann vielleicht auf zwei Weisen verstanden werden: als die zentrifugale Divergenz zweier schlussendlich unverein-

barer Persönlichkeiten oder auch als problematische Suche nach einer behelfsmäßigen und vergänglichen wechselseitigen Verständigung.

Brian Ferneyhough

JOHN CAGE *Concert for piano and orchestra Realisation mit Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Violoncello, Dirigat*

Die konzeptive Kehrtwendung in Relation zu den vor der Pause programmierten „Freeman Etudes“ könnte konsequenter nicht sein. Mehr noch: John Cages 1958 in Köln uraufgeführtes „Concerto for Piano and Orchestra“ vollzieht einen Paradigmenwechsel in Bezug auf alles, was man bis dahin unter dem Begriff des Klavierkonzertes, eines Concerto, kurz: einer Musikdarbietung kannte. Denn die aufführungstechnische Realisation des Konzertes ist den Interpreten in jeder Hinsicht frei gestellt. Es gibt keine Partitur, nur fünfzehn solistische Stimmen, die beliebig miteinander kombiniert werden können, aber nicht aufeinander bezogen sind. Zwischen einer Aufführung, in der alle Stimmen verwendet werden, und einer, in der keine vorkommen, sind alle Besetzungen denkbar – zumal selbst der Einsatz des Klaviers nicht bindend und die Beziehung zwischen Solist und Orchester-

musikern aufgehoben sind. „Als ich mich in Amerika daranmachte, die Orchesterstimmen meines neuen Klavierkonzerts zu schreiben“, erinnerte sich Cage an die Vorbereitungen zur Kölner Uraufführung, „besuchte ich jeden einzelnen Musiker, um herauszufinden, was er auf seinem Instrument spielen konnte, und entdeckte mit ihm zusammen andere Möglichkeiten; dann unterwarf ich alle diese Möglichkeiten Zufallsoperationen, um schließlich zu den einzelnen Ensemble-Stimmen zu kommen, die in Bezug auf die Aufführung durchaus unbestimmt waren. Sie sollten vielleicht wissen, dass der Dirigent keine Partitur, sondern eine eigene Stimme hat, so dass er die anderen Ausführenden, auch wenn er sie beeinflusst, keineswegs kontrolliert.“ Auch der Part des Dirigenten kann weggelassen werden. Seine kreisenden Armbewegungen zeigen den Interpreten lediglich unterschiedliche Zeitabläufe an, in denen sie ihre Aktionen umsetzen müssen. Fehlt der Dirigent, so können sich die Musiker an einer Stoppuhr orientieren.

Der Klavierpart unterscheidet sich von den Orchesterstimmen durch seinen Umfang, seine potentielle Dichte und die Reichhaltigkeit der verwendeten Notationssysteme. Er besteht aus 63 losen Blättern, auf denen verschiedene, einander zum Teil überlagernde Abläufe notiert sind. Auswahl und Anordnung der Blätter sind dem Pianisten frei gestellt. Insgesamt hat Cage darauf 84 unterschiedliche Notationsformen eingesetzt, jeweils aus einer speziellen Kompositionstechnik entwickelt. So finden sich Zufallsverfahren aus seinen früheren Werken, grafische Labyrinth und bildnerische Strukturen, bezogen auf Cages Arbeiten als Maler. Der Klavierpart kann genauso auch solistisch aufgeführt werden wie jede beliebige Orchesterstimme des Konzerts, jeweils unter dem Titel „Solo for ...“ firmieren.

Das radikale Infragestellen etablierter soziologischer Strukturen trifft den Kern von Cages Kompositionsansatz im „Concerto for Piano and Orchestra“.

Seine Tätigkeit als Komponist bestand vor allem darin, mithilfe des chinesischen Orakelbuchs „I Ging“ Zufallsoperationen zu generieren, den Ausführenden Materialien und Spielregeln bereitzustellen, aus denen in vielfältiger Weise Musik hervorgebracht werden kann. „Ich wies darauf hin“, so Cage, „dass man gewohnt ist, ein Musikstück als ein Objekt aufzufassen, das zum Verstehen und zur späteren Bewertung sich eignet, dass es sich hier hingegen gänzlich anders verhalte. Diese Stücke sind nicht Objekte, sondern im wesentlichen Prozesse, die nichts beabsichtigen wollen. Natürlich musste ich dann die Absicht, Absichtsloses zu tun, erklären. Ich sagte, Klänge seien bloß Klänge und sonst nichts. Da Klänge nichts als Klänge sind, gibt das den Menschen, die sie hören, die Möglichkeit, Menschen zu sein, die ihr Zentrum in sich tragen, und sich nicht in einer unnatürlichen Entfernung zu diesem befinden, wie es gemeinhin auftritt, wenn man herausfinden möchte, was da ein Künstler mit Klängen ausdrücken wollte.“

Schließlich äußerte ich, dass die Absicht solch absichtsloser Musik erreicht wäre, wenn die Menschen zuzuhören lernten und dass sie beim Zuhören entdecken möchten, dass sie die Klänge des Alltags denen vorziehen, die sie gerade in einem Musikprogramm hörten. Was meine eigene Musik betrifft, hätte ich überhaupt nichts dagegen.“

Albert Seitlinger

KLAUS HUBER

Ein Hauch von Unzeit III
für zwei bis sieben Spieler
Realisation mit Flöte, Oboe, Violine
und Violoncello

„Ein Hauch von Unzeit“ entstand zunächst in einer Fassung für Flöte allein, die Aurèle Nicolet gewidmet ist. Der Untertitel „Plainte sur la perte de la réflexion musicale – quelques madrigaux pour flûte seule ou flûte avec quelques instruments quelconques ...“ (Klage über den Verlust des musikalischen Denkens – Madrigale für Flöte allein oder für Flöte mit beliebigen Instrumenten ...) – Spielanweisung und „unzeitgemäßes“ Programm in einem – weist zugleich hin auf die Herkunft jenes klagenden Anfangsmotivs, das aus der Zeit in die Unzeit wandert: die „Plainte“ betitelte Chaconne aus Purcells Oper „Dido und Aeneas“. Fast gleichzeitig schrieb ich eine zweite Fassung, für Klavier (pour piano à une main et demie ... für Klavier zu andert-halb Händen), die bereits Ansätze zu

der im „Programm“ angedeuteten quasi kanonischen Version des Stückes ausformuliert. Die multiple Version – „Ein Hauch von Unzeit III“ – verwirklicht einen Schwebezustand zwischen strengem Kanon und Aleatorik, indem jeder der im Raum verteilten Musiker seine „idiomatische Umsetzung“ des Flötenparts ins Ensemble einbringt. Die Omnipräsenz der Musik, ihrer Motive, ist nicht nur im Raum, sie ist auch in „fluktuierender Gleichzeitigkeit“ vorhanden. Damit war meine ausdrückliche Aufforderung an potentielle Interpreten gegeben, eigene Einrichtungen des Werkes ausarbeiten. Meiner Anregung sind nicht wenige Musiker gefolgt. So sind in zwischen Fassungen entstanden für Gitarre (Cornelius Schwehr, Gunther Schneider), für Akkordeon (Hugo Noth), für Kontrabass (Fernando Grillo), für Violine (Hansheinz Schneeberger), für Viola, Violoncello und Kontrabaß (trio basso, Köln) und von mir selbst für Singstimme (auf Worte von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Max Bense) und für Bratsche. Klaus Huber

JO KONDO

Standing for 3 instruments of different families; Realisation mit Oboe, Violine, Klavier

Each sound must have its own entity and life. What I am doing in my compositions is to create a web of intertonal relationships, while trying to safeguard the possibility of aurally perceiving the individual entity and life of every single tone in that relationship.

Standing, 1973 für das japanische Ensemble Ark geschrieben, wurde im gleichen Jahr in Tokio erstaufgeführt. Die Instrumentierung ist frei wählbar, vorbehaltlich der Einschränkung „für 3 Instrumente verschiedener Familien“. Es wurde bereits in vielen unterschiedlichen Kombinationen aufgeführt; bei der Premiere waren es Flöte, Marimba und Klavier. Dieses Stück ist eine meiner ersten Kompositionen basierend auf der Idee von ‘Sen no ongaku’ (‘lineare Musik’) – Musik solcher Art, in der die gesamte Struktur von einer einzelnen melodischen Linie abgeleitet wird. Jo Kondo

FRANK MICHAEL BEYER
Echo für Bassflöte

„Echo bitt' ich für die ganze Welt,
dass Gott auch ihn in Armen hält“.

„Echo“ deutet auf einen doppelten Sinn. Die barocke Musik kennt die Bezeichnung als Idee einer Komposition, die Echo-Wirkungen in die konzertierenden Elemente einfließen lässt. Das obige Motto aus dem „Dr. Faustus“ von Thomas Mann erinnert an das Kind Nepomuk, das sich selbst „Echo“ nannte und dessen Abendgebet Adrian Leverkühn zart deutet: „Sollte der Fromme eigentlich wissen, dass er sich selbst dient, indem er für andere bittet?“ So enthält auch die Komposition Rätsel und Fragen, denn das Instrument Bassflöte kann das Besondere aussagen. Vier Sätze bilden die musikalische Gestalt: der erste, nur aus vier Tönen [c, es, e, cis – mit Vierteltonabweichungen] gewoben – von Echo beantwortet, der zweite, das Instrument in allen seinen Klangmöglichkeiten entfaltend

[– Vorschläge, schnelle Läufe, Staccatospiele]. Eine Fuga agitato folgt, gleichsam eine Komposition für zwei Flöten ganz verschiedenen Charakters: Bassflöte und das leise antwortende Naturinstrument, dessen Töne unsere Scala nur tangieren. [Die Stimme ist als ein „Flüstern“, wenn auch verborgen, spürbar.] Den Schluss bildet die ruhige Cadenza, wieder die vier Töne des ersten Satzes realisierend, eine Musik, die schwebt und offen lässt und in ihrer Einfachheit darauf zielt, das Motto des Werkes zum Klang werden zu lassen.

Frank Michael Beyer
[Eva-Maria Houben]

MARC-ANDRÉ DALBAVIE
In advance of the broken time
Flöte, Klarinette, Violine, Viola,
Violoncello und Klavier, Dirigat

In advance of the broken time ... ist meine erste Komposition für Kammerbesetzung, 1993 geschrieben und 1994 in New York uraufgeführt. Neben der Verwendung der prozessualen Interpolation hatte ich das Bedürfnis, eine transparente Klangtextur einzusetzen, um orchestrale Vorgänge zu vermehren, wie sie bis dahin größeren Besetzungen vorbehalten waren. Ich schien hiermit in der Lage, eine Art virtuelle Reflexion anzuwenden und gleichzeitig Klänge zu erschaffen, die kompositorisch gemeinhin kammermusikalischen Techniken entsprechen, hier aber verbunden mit rohen (/ brutalen), nicht-sublimierten Materialien. Die Möglichkeit jedenfalls, virtuose Techniken zu gebrauchen, führte mich zur Erforschung von Zeit- / Tempokonzepten, sowie unterschiedlicher Parameter, die diese Formen (schnell,

langsam, *accelerando*, *rallentando* ...). Es ist die Verwendung von Geschwindigkeit, die das Phänomen der Verschiebung zum Vorschein kommen lässt – von simpler Echowirkung zu komplexeren Prozessen, die etwa elektronische Studios generieren. In einem gewissen Sinn wird das Tempo zum rhythmischen und zeitlichen Äquivalent zu Verdichtung und Erweiterung, wie sie im Feld der Harmonie zu beobachten sind. Im Gegensatz zu meinen früheren Werken wollte ich weiters eine Kammermusik mit schlichterem Material schaffen, transparenter in der Form sowie klar und kurz in der zeitlichen Entfaltung. Das war durchaus ein ambitioniertes Vorhaben. Meiner Meinung nach ist das Stück durch die Suche nach Linien charakterisiert – nicht Linien im melodischen Sinne, sondern verstanden als eine Art Imagination, wie ein (Gedanken-) Strich auf einem Blatt Papier; graduiert nicht nur durch seine Stärke, sondern auch durch seine räumliche Form, seine Entwicklung, Ausrichtung und Gewichtung. Der Titel des Stücks

bezieht sich auf das erste „ready-made“ Marcel Duchamps, das er schuf während er in New York war. Er reflektiert auch auf die äußerst schwierige und doppelböde Beziehung zwischen Rhythmus und Tempo. Die Komposition dauert in etwa 13 Minuten und ist Peter Grosskopf gewidmet.

Marc-André Dalbavie

EDGARD VARÈSE

Intégrales für kleines Orchester mit Schlagzeug

Seine Musik, betonte Edgard Varèse, besitze eine Form, „die getreuer durch Hören als durch Analysieren erfasst werden kann.“ Und seine Stücke, die den Instrumenten traditionelle Melodien und Harmonien verweigern, lassen dem Zuhörer auch kaum Zeit für Reflexionen. Inmitten der oft mit aller Kraft überblasenen Klänge und Schlagwerk-Ekstasen wird der Zuhörer hineingezogen in einen Sog aus Faszination und Bestürzung, die den Klang in aller seiner Körperlichkeit spürbar werden lässt. „Man hört die Schwingungen nicht nur“, so formulierte es einmal der Komponist Dieter Schnebel, „sondern man spürt sie auf der Haut, sodass man solche Musik eigentlich ohne Kleider vernehmen sollte, um die Beschallung möglichst allseitig aufzunehmen; in die Klangfülle nicht nur mit den Ohren, sondern ganz einzutauchen.“

Musik, die sich derart kompromisslos auf ihre sinnlichen Wurzeln, Klänge und Rhythmen, besann, als andere Modernisten der 1920er- und 1930er-Jahre nach neuen Modellen, sei es den Neoklassizismus eines Strawinsky oder Schönbergs Zwölftontechnik, Ausschau hielten, zielte auf eine Modernität, die damals geradewegs ins Außenseitertum führen musste. Weil sie eine Utopie in sich trägt, die bereits in den 1920er-Jahren Entwicklungen vorwegzunehmen schien, die erst heute, mit den Mitteln computergesteuerter Klänge, eingelöst werden können. Und die mit ihrem revolutionären Potential die konträrsten Charaktere für sich einnahm, von Henry Miller bis Frank Zappa, dessen Begeisterung für die Musik Varèses bis in seine Jugend zurückreicht, und der sich noch kurz vor seinem Tod an einer CD-Produktion mit Werken von Varèse beteiligte. Die symphonische Dichtung „Amériques“ (1918–1922) für großes Orchester ist heute Varèses frühestes Werk, denn Varèse verlor nahezu alle Werke davor beim Brand eines Berliner

Möbeldepots während des ersten Weltkrieges. Allerdings forcierte er selbst den daraus entstandenen Mythos: 1961 noch vernichtete er die symphonische Dichtung Bourgogne, die 1910 in Berlin durch Richard Strauss uraufgeführt worden war. Dennoch liegen gerade in diesen frühen Jahren die Ursprünge seiner unerhörten Klänge: in der Musik Debussys, Mahlers und Richard Strauss'. Aus Ferruccio Busonis Diktum „Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung“ leitete er seine Idee von der „Befreiung des Klangs“ ab, die ihn nach Mitteln suchen ließ, welche die Tonalität und das temperierte Tonsystem überwinden können. Varèse fand sie zunächst im verstärkten Einsatz von Schlagzeug und Blasinstrumenten, verwendete auch Sirenen in seinen Stücken und drängte stets auf die Entwicklung elektronischer Klangerzeuger. Als ein letzter Höhepunkt dieser Entwicklung, die sich wie eine Musikgeschichte unseres Jahrhunderts liest, entstand 1958 sein „Poème électronique“, „organized sound“ für

den Philips-Pavillon der Weltausstellung in Brüssel, aufgeteilt auf 425 Lautsprecher.

Der 1883 in Paris geborene Komponist hatte zunächst in seiner Heimatstadt u. a. bei Albert Roussel, Vincent d'Indy und Charles Widor studiert und ab 1907 von Berlin aus als Komponist und Dirigent reüssieren können. Noch am 4. Jänner 1914 dirigierte er – wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – in Prag ein Konzert der Tschechischen Philharmonie mit der konzertanten Uraufführung von Claude Debussys „Le Martyre de Saint-Sébastien“. Im Dezember 1915 übersiedelte Varèse – inmitten des Ersten Weltkrieges und nach abgelegtem Militärdienst in der französischen Armee, aus dem er nach wenigen Monaten krankheitsbedingt entlassen worden war – nach New York. Obwohl er sein gewaltiges kompositorisches Entree in die Neue Welt, die groß dimensionierte Tondichtung „Amériques“ bereits zu Beginn der 1920er-Jahre abschließen konnte,

markieren die zwischen 1922 und 1925 komponierten Ensemblestücke „Hyperprism“ (1922 – 1923, UA 1923), „Octandre“ (1923, UA 1924) und „Intégrales“ (1924 – 1925, UA 1925) Varèses eigentlichen Aufbruch in die musikalische Moderne; zum einen fand die Uraufführung von „Amériques“ erst 1926 statt, zum anderen wirkt die episodisch angelegte Tondichtung aus heutiger Sicht noch wie ein Werk des Übergangs, in dem – bei aller Radikalität – Versatzstücke einer tradierten Musiksprache mit Varèses utopischen Entwürfen konkurrieren. Im Vergleich dazu zwingen die oft als imaginäres Triptychon gesehene Ensemblestücke der frühen 1920er-Jahre die Musik in ein dichtes, hochkonzentriertes Klangkorsett, dessen Klangmischung und Tonsprache damals als unerhört wahrgenommen werden musste. Vor allem in der Konzentration auf den reinen Bläserklang (dem nur in „Octandre“ ein Kontrabass beigegeben wird) und die für „Hyperprism“ und „Intégrales“ charakteristische

Kombination mit einer groß dimensionierten und fein abgestimmten Schlagwerkbatte.

In „Intégrales“ werden – schon der Titel deutet darauf hin – die musikalischen Tendenzen der beiden früheren Stücke in ihrer Radikalität fortgesetzt und überhöht. Das Stück beginnt mit einer signalhaften Figur der Es-Klarinette, deren tragender Ton wiederholt vorschlagartig angespielt und aperiodisch wiederholt wird. Der Druck wird erhöht, gleichzeitig treten geräuschhafte Prozesse auf (Schläge von Gong und Tambour), eine weitere Steigerung durch den Einsatz zweier Akkorde (einem hohen mit Flöten und Klarinette und einem tiefen mit Posaunen) führt zum ersten Höhepunkt. Wenn in der Folge das Schlagwerk zwei neue Geräuschprozesse in Gang setzt, einen kontinuierlichen, aber erheblich schwankenden in der Caisse Roulante (einer Variante des Gongschlags) und einem von rhythmischer Periodik in der Caisse

Claire und dem Tambour Basque, sind die vier Grundelemente von „Intégrales“ bereits vorgestellt: ein periodischer Geräuschrhythmus, ein aperiodischer Tonrhythmus, ein dynamisch regelmäßig schwankender Geräuschprozess und ein weniger periodisch schwankender Klangprozess. „Wie in der Alchimistenküche“, beschreibt Dieter Schnebel den Verlauf der Komposition, „gehen die Elemente ständig neue Mischungen ein, vertauschen auch die Eigenschaften [...] Und sie verändern sich selbst, ihre Struktur, ihre Farbe, ihre Konsistenz, ja werden gar zu etwas Neuem: In der Signalfigur wird der repetierte Zentralton immer mehr mit Fremdtönen umspielt, so dass sie selbst zur Melodie wird; oder die Einzeltöne der Bläserakkorde setzen stark sukzessiv ein, wodurch aus Harmonik Polyphonie (Mehrstimmigkeit, Anm.) entsteht etc.“ – Musikalische Form wird hier als Veränderung der Druckverläufe wahrgenommen. Und es kommt wohl weniger darauf an, ob man in „Intégrales“ eine

drei- oder vierteilige Struktur wahrnimmt – auch die Experten sind sich da nicht einig. Interessanter erscheint, dass die einzelnen Klangereignisse im Verlauf des Stücks immer wieder aus neuen Perspektiven betrachtet werden. Hierin offenbart sich die große Affinität von Varèses Musik zur kubistischen Malerei und Skulptur, mit der er noch in seiner Pariser Zeit in Berührung gekommen war und die ebenfalls oft mehrere Ansichten „desselben“ Gegenstands nacheinander oder gleichzeitig zur Darstellung brachte. „Damit wollten die Künstler ihren Werke eine Art Zeitlichkeit verleihen, von der man zuvor nicht gedacht hätte, dass sie einer Kunst zur Verfügung stehe, die sich – anders als etwa die Musik oder der Tanz – nicht im engeren Sinn in der Zeit entfaltet“, schreibt der Varèse-Experte Jonathan W. Bernard. „Es war somit ein Geniestreich Varèses, dass er einen Weg fand, den Kreis zu schließen, indem er eine Zeitvorstellung zurück in die Musik brachte, die als Reaktion auf die

Begrenzungen eines explizit nichtzeitlichen Mediums erwachsen war.“

Im künstlerisch-musikalischen Ausbruch zu Beginn unseres Jahrhunderts gehörte Edgard Varèse zu den wenigen, die eine vollkommen neue Musiksprache fanden: er dachte die ausklingende Romantik konsequent weiter, fand zu einer prozessualen Musik, deren Vorbilder in Sternbildern und Kristallisationsprozessen liegen. Ekstase, Sinnlichkeit und Poesie finden neue bislang ungehörte Ausdrucksformen. Und wenn in „Intégrales“ nach ekstatischen Klangausbrüchen plötzlich in die Stille leise Klänge des Tamtam dringen, wird jene körperliche Erfahrung spürbar, nach der alle Musik Varèses zu streben scheint: „Ich will im Material sein, Teil der akustischen Vibration, um es so zu sagen.“

Albert Seitlinger

UNDER DISCUSSION

Kurzfilm von Jennifer Allora und Guillermo Calzadilla, zu sehen in der Galerie allerArt, Donnerstag ab 19 Uhr, Freitag im Anschluss an das Konzert

Ein Tisch wird auf den Kopf gestellt und mit Außenbordmotor versehen als Boot zu Wasser gelassen. Die Kamera folgt der Fahrt des Protagonisten (Diego Zenón) entlang einer paradisischen Insel, an deren Sandstrand militärische Spuren in Form von alten Panzern, Warntafeln und Bombenkratern auftauchen. Der Krieg als Vater aller Dinge – hier in Gestalt eines nach langjährigen Protesten schließlich aufgegebenen Militärübungsgeländes der US-Navy – war auch auf Kythera. Die gegensätzlich gespannte Verbindung von Aphrodite und Ares zeugt den Eros der Kunst, ihr Geheimnis als ordinäre Ware und metaphysisch vertracktes Ding. Sie „stellt sich allen anderen Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt (...) Grillen, viel wunderlicher, als wenn die versteinerten Verhältnisse „aus freien Stücken zu tanzen“ begännen. (MEW Bd. 23, 85)

Frank Werner Pilgram

AUS DER FERNE

Ägyptische Arbeitslieder, 1967 aufgenommen von Jürgen Elsner
– zu hören im „Club“ (nach Absprache)

Die Arbeitslieder stehen in einer althergebrachten Tradition, selbst wenn sie in heutiger Zeit ausgeführt werden und sich gelegentlich auch auf neue Gegenstände und die gegenwärtige Situation beziehen. Ihre teilweise wunderschönen fragmentarischen Texte, die alttestamentarischen Befunden ähneln, bestärken diese Ansicht. [...] Die allgemein Arbeitsvorgänge begleitenden Gesänge müssen nicht unmittelbar an den Arbeitsprozess [...] gebunden sein. In der Mehrheit stehen sie nach meinen Erhebungen in einem freizügigen Verhältnis zum Vorgang, [...] sie] werden häufig außerhalb der Mühe beim Verschnaufen oder Ausruhen ausgeführt, in vielen Fällen aber dienen sie der Überhebung der Mühe oder Langeweile beim Arbeiten selbst, beim Pflügen, Mähen, Dreschen mit dem Dreschschlitten, Wasserschöpfen, Kameleführen, Felderhüten, bei der Nachtwache usw. Insbesondere diese Gesänge sind metrisch oder rhythmisch nicht fest geregelt, sondern tönen frei aus. Sie werden von den Ausführenden oft als „mawwÉl“ bezeichnet, was terminologisch auf die rhythmisch freie, improvisatorische Anlage des Gesanges hinweist. [...] Die Melodien sind nicht allein durch diskrete Töne und Tonhöhen gekennzeichnet, sondern intonatorische Wendungen, Tonfall und Inflektionen, also besondere Formen des Klangverlaufs und tonale Funktionen erscheinen als tragende Elemente der musikalischen Sinnäußerung. Der Vorrat an Tonnormen ist relativ gering, aber in sich mitunter stark differenziert. Wesentlich ist die Regelung des tonal-melodischen Gewichts und ihrer Funktion. Die dem System zugrundeliegenden Melodien sind kleinräumig und überschreiten gewöhnlich eine Quinte nicht.

Jürgen Elsner, Von der Endlichkeit abendländischer Ästhetik.

Aus: Musik-Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. BIS-Verlag. Oldenburg 2006. Seite 278 f

MEISTERKLASSE IAN PACE

Freitag, 23. November 2007, 14 – 18 Uhr, Vorarlberger Landeskonservatorium, Kleiner Saal

PROGRAMM

Einführungsvortrag. Aktive Teilnehmer haben die Möglichkeit, Werke des 20. und 21. Jahrhunderts – schwerpunktmäßig zur „New Complexity“ – mit Ian Pace zu erarbeiten. Wir bitten Sie, Ihr gewünschtes Werk bei der Anmeldung bekanntzugeben.

Zur passiven Teilnahme sind Instrumentalisten aller Fachbereiche sowie SängerInnen und interessiertes Publikum willkommen.

Die Teilnahme an der Meisterklasse ist kostenlos.

Nähere Informationen und Anmeldung:

Vorarlberger Landeskonservatorium, Mag. Judith Altrichter
T + 43 - (0)5522 - 71 110 12, E-mail: judith.altrichter@vlk.ac.at

Veranstalter Verein allerArt Bludenz, Postfach 120, A 6700 Bludenz
Veranstaltungsort Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz 1, A 6700 Bludenz

Festivalinformationen, Kartenbestellung Kulturabteilung der Stadt Bludenz, Werdenbergerstraße 42, 6700 Bludenz
Karten + 43 (0)55 52 – 63 621- 236, kultur@bludenz.at, www.remise-bludenz.at
Einzelkarten Erwachsene Euro 15,- | Mitglieder KULTUR REMISE Euro 12,- | Jugendliche und Senioren Euro 6,-
Festivalpass Erwachsene Euro 45,- | Mitglieder KULTUR REMISE Euro 40,- | Jugendliche und Senioren Euro 25,-

Das Festival-Team

Alexander Moosbrugger – *Kurator der BTZM*
Christoph Thoma – *Kulturmanager der Stadt Bludenz, Geschäftsführer der Remise Bludenz*
Hildegard Gunz – *Sekretariat Verein allerArt Bludenz*, Paul Faderny – *Praktikant Verein allerArt Bludenz*
Susanne Kriz – *Sekretariat Remise Bludenz*, Silvia Hartmann, Carmen Reiter – *Sekretariat, Kulturabteilung der Stadt Bludenz*
Charly Carraro – *Technik Remise Bludenz*, Martha Mathis – *Raumpflege Remise Bludenz*

Der Vorstand des Vereins allerArt Bludenz

Dr. Michael Konzett – *Obmann*, Prof. Mag. Ingo Springenschmid – *Obmann-Stellvertreter*
Edith Konzett – *Schriftführerin*, Mag. Wolfgang Maurer – *Kassier*, Mag. Roland Jörg – *Kassier-Stellvertreter*

Subventionspartner, Kooperationspartner



Impressum Für den Inhalt verantwortlich, Medieninhaber, Herausgeber: Verein allerArt, Postfach 120, 6700 Bludenz.
Alle Rechte bei den Autoren. Übersetzung aus dem Englischen: Lilian Genn, Alexander Moosbrugger.
Redaktion: Alexander Moosbrugger, Christoph Thoma. Gestaltung: Michael Mittermayer. Druck: Linder Druck, Lorüns.
Redaktionsschluss: 14. November 2007. Printed in Austria.

