

ZEITIMBILD— *Notation, Film, Objekt*

Bludener Tage zeitgemäßer Musik

26. bis 29. November 2008 | REM/SE Bludenz



20 Jahre **allArts** Bludenz

SEIEN SIE HERZLICH WILLKOMMEN ZU EINER HÖRREISE
INS INNERE, ANS ÄUSSERSTE.

Werte Gäste,
ein zweites Kapitel ist aufgeschlagen, variiert am Begriff
des „Zeitgemäßen“ entlang, den das Festival im Titel nennt.
Hinter der Zeile „Zeit im Bild – Notation, Film, Objekt“ sind
2008 Programme versammelt, die das Schriftbild *Neuer
Musik* näher beleuchten, ebenso die Parallelführung von
Musik mit Film und Video. Damit einher soll der unterschied-
liche Umgang *mit*, die unterschiedliche Gestaltung *von* Zeit
ins Wahrnehmungsfeld gebracht sein: die Partitur als
gefrorenes Bild und „gestauchte Zeit“ einerseits – alles an
Musik ist auf einen „Hörblick“ konzentriert, der Zeitlichkeit
entzogen und umgeformt; andererseits das bewegte Bild
im Film, die „entfaltete Zeit“ via Kontinuum und *Bild-Folge*,
die Eigenzeitlichkeit der Musik wird hier eine andere,
Musik wird Nebenschauplatz, bildtragend und -verzehrend.

Notieren. Das kennt viele Spielarten und Farbgebungen;
Bearbeitungen und Realisationen „fremder Werke“ sind
davon Ausdruck oder gesetzmäßige Wiederkehr in
verschiedenen Tempi, anderen Kontexten; Kontrapunkt,
überschreiben, zeichnen, anderes Licht wollen. Ein neues
Stück in zwei wechselnden Formulierungen von Christoph
Herndler verhält sich dazu direkt oder die Arbeiten von
Aldo Clementi, seit Dekaden am Kanon interessiert.

Ist das Bild im Spiel, ein Verbot umgangen, ändert sich auch
das Zeitempfinden, respektive changieren Aufmerksamkeits-

plateaus. Esteban Gómez, Widmungsträger bei Robert Ashley, erkundet und kartographiert die (Außen-) Welt, er durchkreuzt das Wasser, umsegelt. Der Zeichenstift von Komponisten mag da mehr Innenprotokoll zu Papier bringen; ein künftiges, kompositorisches Übersiedeln in die Bildende Kunst meinen wir zunehmend verorten, einzelnen Streichquartetten im Programm (etwa Michael von Biel) anhören zu können. Diesen „Weißabgleich des Hörens“, wenn man so möchte, als Verlegen von neuem Boden – Verhältnismäßigkeiten aufzeigend –, als Weitung von Bezugssystemen, solchen, die im *Vorfeld* statthaben, erkundet eine groß angelegte Variation aus Film, Musik und einem *Wintergarten im Zwielficht* näher, konzipiert und installiert für die Remise Bludenz von Jean-Luc Hervé. Die mehrstündige Durchführung für Elektronik webt den Korridor zur Dämmerung und den „Unort“ Konzertsaal am Abend ineinander, indes projiziert Natacha Nisic eine Art Jakobsleiter an die Decke der Galerie.

Die Videoarbeit *Father's suit and watch* trägt die besondere Zeit einer Verführung vor mit den Inhalten Verheißung, Einwilligung, ernüchtertes Erwachen. Im Foyer entsteht während der Festivalzeit eine handgearbeitete Fensterpartitur von William Engelen und macht (nach außen reflektiv) mit Fragen kompositorischer Visualisierung vertraut.

Wieder sind die Abende jeweils dreiteilig angelegt. Die Ausgabe der Bludenz Tage im kommenden Jahr soll dann den Zeit-Zyklus beschließen.

Seien Sie herzlich willkommen zu einer Hörreise ins Innere, ans Äußerste.

Alexander Moosbrugger
Kurator der BTZM

KOMPOSITIONSAUFTRÄGE

an Christoph Herndler zur Frage der Notation
an Jean-Luc Hervé zu Film und öffentlichem Raum
und William Engelen zu Notation und Objekt

DIE INTERPRETEN

Stefan Litwin – *Klavier*, David Moss – *Stimme*
Duo Stump-Linshalm – *Klarinetten*
Quatuor Bozzini
Kammerensemble Neue Musik Berlin und Gäste

Programmorschau 2009

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

MITTWOCH, 26. NOVEMBER 2008

19:30 Uhr Eröffnungsfilm

20:00 Uhr Konzert mit Stefan Litwin – *Klavier*, David Moss – *Stimme*

Zum Schriftbild der Musik, Komposition als Zitat, Bearbeitungen fremder Werke

Earle Brown December 1952, *Stimme/Klavier*

John Cage Variations I (1958) – Realisation 1, *Stimme*

Herbert Brün Mutatis Mutandis (1968), *Klavier*

John Cage Variations I (1958) – Realisation 2, *Stimme/Klavier*

Christoph Herndler 1 2 3, Variable Besetzung (2008), UA, *Auftragswerk der BTZM*
mitfinanziert aus Mitteln des SKE-Publicity Preises 2008

John Cage Variations I (1958) – Realisation 3, *Stimme/Klavier*

Sylvano Bussotti aus: Pièces de chair II (1958), *Klavier*

Encore – **Stefan Litwin** The Bells, Melodram und Totentanz nach E. A. Poe (2006)

... DIE PARTITUR ALS BILD DIESES RAUMES ...

Die Geschichte der Tonkunst ist eng mit ihrem Schriftbild verknüpft, und bereits mit den ersten Notationsformen trat die Notenschrift als eigengesetzliches Zeichensystem in produktive Wechselwirkungen mit der schöpferischen Imagination. Zentrales Kriterium dabei ist, dass klangliche Realisierung und Notation – letztere als sichtbarer Ausdruck theoretischer Durchdringung – sich gegenseitig vorantreiben. Zwar hinkte die Notation einerseits dem Musizieren und Experimentieren hinterher, indem sie dieses nachträglich fixierte, doch andererseits motivierte gerade diese Fixierung weitere künstlerische Aus- und Überformung. Im Prinzip pflanzte sich dieser Prozess in der abendländischen Tonkunst bis heute fort; allerdings gelangte die wachsende Ausdifferenzierung zwangsläufig an ein Limit. So wie die serielle Musik an die Grenzen rationaler Kontrolle stieß, was zum dialektischen Umschlag ins Aleatorische führte, so zeichneten sich auch in der Notation Tendenzen ab, in denen ihre eigentliche Aufgabe, musikalische

Ereignisse möglichst präzise wiederzugeben, ins Gegenteil verkehrt wurde.

Als einer der Ersten zeigte der amerikanische Komponist **John Cage** auf, dass Notation eben auch dazu dienen kann, die subjektive Intention und Vorstellungskraft zu hinterfragen und auszuhebeln. Dass dies keine Zweckübung war, liegt auf der Hand. Vielmehr stellten Cage und andere Komponisten der „New York School“ der Fokussierung strenger Strukturen und des Ausdrucksmoments offene Konzepte entgegen. Darin stehen die klanglichen Elemente allein für sich selbst ein, existieren für sich im Raum. Solcherart sollte auch der Ballast der Geschichte abgeworfen und Musik in ihrer unmittelbaren Gegenwart erfahrbar gemacht werden. Cage wollte sie intentionslos wahrgenommen wissen, als tönender Zustand, der weder Vergangenheit noch Zukunft kennt. Diese unbedingte Augenblicksbezogenheit leitete er vom Zen-Buddhismus ab, mit dem er sich seit Ende der 1940er-Jahre beschäftigte.

Zwar mutet die Identität der Klänge allein um ihrer selbst willen ebenso fiktional an wie die Schaffung absolut definierter Klanggebilde, als geistig-philosophisch grundierte Negierung des konventionellen Werkbegriffs und tradierter Kompositionsprinzipien hatte Cages Ansatz aber großen Einfluss. Ein frühes „Werk“, in dem sich das Phänomen radikaler Entsubjektivierung in der Notation widerspiegelt, ist „Variations I“. Die Klangkonstellationen ergeben sich aus den zufälligen Abständen zwischen Punkten und Linien auf Transparentfolien, welche die Interpreten als Vorlagen für eigene Realisationen benutzen. Eine der Folien enthält dickere und dünnere Punkte, die einzelne Töne oder Akkorde darstellen, während die anderen fünf Folien kreuz und quer sich schneidende Linien aufweisen. Von diesen fünf wird eine über das Blatt mit den Punkten geworfen, und so wie sie fällt, so definieren die Linien dann die Eigenschaften der Töne und Akkorde: ihre Tonhöhen, Lautstärken, Dauern und Verhält-

nisse zueinander. 1958, im Entstehungsjahr von „Variations I“, kam Cage erstmals als Dozent nach Darmstadt zu den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik – und ein pointiertes Zitat von Morton Feldman wirft nicht nur ein Schlaglicht auf dessen Intentionen, sondern auch auf die Kontroversen, die seine Musik auslöste: „Während eines Darmstädter Kurses beschrieb John Cage einmal eine Kompositionsmethode, die darin bestand, die Unebenheiten eines Schreibpapiers zu verwenden, um die Positionen eines jeden Tons zu bestimmen. Ein junger Mann fragte ihn, 'Wäre nicht ein Stück Papier einem anderen vorzuziehen? Zum Beispiel eines, das mehr Unebenheiten aufwiese?' Diese entmutigende Frage lässt die mögliche Zukunft der aleatorischen Musik vorausahnen. Und wenn die Tonalität eine Sache der Vergangenheit zu sein scheint, so liegt es daran, dass jener junge Mann auch im 18. und 19. Jahrhundert dabei war. Dieser junge Mann ist stets gegenwärtig, und wo auch immer er auftaucht, repräsentiert

er den Fortschritt. Weil er in erster Linie ein System sucht. Ob Tonalität, Atonalität oder Aleatorik: Gebt ihm irgendein System, denn nur so hat er das Gefühl, zu wissen, was er tut. Dann ist er in der Lage zu entscheiden, was an eurer Arbeit falsch ist, und es wird sein nächster Schritt sein, euch zu verbessern.“

Nicht um „Verbesserung“, wohl aber um womöglich „zeitgemäße“ Ausgestaltung der nun 50 Jahre alten „Variations I“ geht es Stefan Litwin und David Moss. Von den drei Versionen, die heute erklingen, stammen zwei von Litwin, die er für sich und Moss einrichtete, und eine von Moss, die dieser für sich alleine vorbereitete.

Litwin zog in seinen Fassungen das „I Ging“ hinzu – jenes altchinesische „Buch der Wandlungen“, auf das auch Cage bei seinen Zufallsoperationen zurückgriff. Einerseits verwendete Litwin Texte daraus, andererseits würfelte er aber auch mit den entsprechenden Münzen, um die Parameter zu definieren.

Welche anderen Schallquellen er außer Stimme und Klavier einsetzt, wurde ebenfalls durch Zufallsoperationen bestimmt.

Zur „New York School“ gehörte auch **Earle Brown**, der neben Komposition, Kontrapunkt und Musiktheorie noch Maschinenbau und Mathematik studierte. Auch er wurde, wie Cage und Feldman, von der Bildenden Kunst, zumal von den Abstrakten Expressionisten, inspiriert. Bereits Anfang der 1950er-Jahre experimentierte er mit dem Aufbrechen konventioneller Notationsformen, indem er grafisch notierte „open form“-Partituren schuf, die der Improvisation breiten Raum gewähren. Wie schon für Cage, dem serielle Strukturen vertraut waren, war auch für Brown die Erfahrung mit strenger Konstruktivität Voraussetzung für die nachhaltige Befreiung davon: „Nachdem ich 1951 und 1952 drei sehr präzise notierte und geregelte 'serielle Zwölfton'-Stücke geschrieben hatte, begann ich im Herbst 1952 mit einer Folge von Stücken, die ich 'Experimente

in Notation und Aufführungsprozess' nannte. Da ich Jazz gespielt und die Spontaneität und den Gemeinschaftscharakter dieser Musik bewundert habe – gerade das Gegenteil der strikten 'seriellen' Denkweise – wollte ich eine stärker flexible, transformierbare und in direkter Beziehung zum Konzept sowie zum Kompositions-, Aufführungs- und Hörprozess stehende neue 'klassische' Musik finden. Die Folge von Werken, die sich aus dieser Suche entwickelte – sieben oder acht einseitige Partituren – wurde als ‚Folio‘ (1952 – 53) bzw. ‚Four Systems‘ (1954) veröffentlicht.“ Die Titel dieser Stücke bezeichnen jeweils die Entstehungszeit. Das bekannteste – und vielleicht auch markanteste – ist „December 1952“ für ein oder mehrere Instrumente und/oder klangerzeugende Medien. Brown, geboren am 26. 12. 1926, wurde just in diesem Monat 26 Jahre alt. Nach zahlensymbolischen Zusammenhängen zu suchen, wäre gleichwohl verfehlt, spricht der darin verwirklichte Befreiungsakt, wie Browns eigene Erläuterung

unterstreicht, doch für sich selbst: „December 1952 wurde geschrieben, um Elemente im Raum existieren zu lassen ... Raum als eine Unendlichkeit von Richtungen aus einer Unendlichkeit von Punkten im Raum ... um (kompositorisch und in der Aufführung) nach rechts, links, hinten vorn, oben, unten und an allen Punkten dazwischen zu arbeiten ... die Partitur als Bild dieses Raumes in einem Moment, der immer als unreal und/oder flüchtig angesehen werden muss ...“

„Wie die Objektivität des Zufalls, die Cage als Befreiung in die Musik einführte, in die Bestimmtheit des Charakters einer Person zu übersetzen sei, war Bussottis große Entdeckung und Entwicklung“, konstatierte der Musikschriftsteller Heinz-Klaus Metzger. **Sylvano Bussotti** gehörte Anfang der 1960er-Jahre zu den wichtigsten Protagonisten der Darmstädter Ferienkurse. Die Einbeziehung grafischer Elemente in seine Partituren, das Umschlagen von musikalischer Notation in musikalische

sche Grafik, ist neben theatralischen und gestischen Momenten charakteristisch für den italienischen Komponisten, der sich auch als Maler, Opernregisseur und Kostümbildner hervorgetan hat. Im gleichen Jahr als Cage seine „Variations I“ konzipierte, begann Bussotti, kurz nach Abschluss seiner musikalischen Ausbildung, mit der Arbeit an dem Zyklus „Pieces de chair II“ für Klavier, Bariton, Frauenstimme und Instrumente. Vollendet hat er ihn 1960, und die fragmentarischen, äußerst komplexen Einzelstücke verbinden erotische Texte von Jean Genet, Aldo Braibanti, Antonio Machado und James Joyce mit Epigrammen antiker Autoren. Aber schon der Klavierpart allein offenbart kaleidoskophaft Bussottis intensive Auseinandersetzung mit sämtlichen musikalischen Novitäten der späten 1950er-Jahre: Spitzfindige Bestandsaufnahme und reizvolle Blicke in die potenzielle Zukunft der Musik (und ihrer Notation) durchdringen sich.

Egbert Hiller

1 2 3 von Christoph Herndler wird heute von Stefan Litwin realisiert, morgen dann hören Sie die Fassung für zwei Bassklarinetten. Einen Werkkommentar sowie Auszüge der Partitur finden Sie auf den Donnerstag-Seiten.

Für interpretierende Komponisten

MUTATIS MUTANDIS

Komponierte Strukturen
von Herbert Brün

eine Einladung,
Spuren zu hinterlassen
als Antwort
auf hinterlassene Spuren

1968/1995

mutatis mutandis, Kompositionen für Interpreten, sind Tintengraphiken, die von einem vom Komponisten programmierten Computer hergestellt wurden. Sie sind nicht als Partituren zu behandeln, weder als eine symbolische Repräsentation in einer neuen Notation, noch als eine Serie von Anweisungen, die, falls ihr entsprochen würde, eine Aufführung ergäbe, in welcher der/die Interpret(in) die Gestalten, Symbole und Konfigurationen nach persönlichem Geschmack und Neigung „ausführt“.

Der/die Interpret(in) wird stattdessen eingeladen, sich Gedanken zu machen über die zu den Graphiken führenden Prozesse. Er/sie wird nicht gebeten, mein Computerprogramm zu rekonstruieren, also jenen Prozess, dessen Resultat die eigentliche Graphik ist. Vielmehr wird der/die Interpret(in) gebeten, jenen strukturierten Prozess zu konstruieren, durch welchen er/sie die Graphik hätte entstehen lassen wollen.

Der/die Interpret(in) wird nicht gebeten, zu *improvisieren*.

Der/die Interpret(in) wird gebeten, *nicht* zu improvisieren.

Der/die Interpret(in) wird gebeten, zu *komponieren*.

Herbert Brün

STEFAN LITWIN

The Bells

Melodram und Totentanz
nach einem Gedicht von
Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poes Gedicht „*The Bells*“ gehört zum US-amerikanischen Kanon. Jedes Schulkind liest oder memoriert es. In vier bildhaften Strophen werden die menschlichen Lebensstadien durch entsprechende Symbole beschrieben. Die „Silberglocken“ stehen für die Kindheit, die „Gold- bzw. Hochzeitsglocken“ läuten das noch unbeschwerte Erwachsenenalter ein, die „Bronze- bzw. Alarmglocken“ lassen den herannahenden Tod erahnen, und die „Eisenglocken“ verkünden schließlich den Auftritt der Ghouls, einer Art jenseitiger Kreaturen, die im Kirchturm zum Rhythmus der unaufhaltsam schlagenden Zeit, des verrinnenden Lebens, einen Totentanz tanzen: „... *keeping time, time, time* ...“

Die in dieser Weise dargestellte uns allmählich totsschlagende Zeit wird auch in meinem Stück thematisiert. Assoziierend und illustrierend hält sich die Partitur größtenteils an die poetische Vorgabe und entspricht der formalen Vierteilung, indem ebenso viele unterschiedliche Klangebenen eingesetzt werden: der hohe „silberne“ Diskant, die „goldene“ Mittellage, Experimentalklänge „im“ Klavier, und eine durch Präparationen hervorgebrachte „transzendente“ Sphäre. Anders als bei meiner Komposition „*Thoreau's Nightmare*“ (2003), bei welcher ein Pianist an zwei Klavieren agiert – eines davon präpariert, das andere nicht – habe ich mir hier jedoch die Aufgabe gestellt, mit einem einzigen Instrument auszukommen. Die ersten beiden Strophen werden im traditionellen Klavierklang widergespiegelt, weshalb zuvor vorgenommene Präparationen ausgeschlossen sind. Die Schlussepisode hingegen erfordert ein unerwartetes, neues Kolorit. Folglich müssen Schrauben und sonstige technische Mittel während des Ver-

laufs der Aufführung im Innern des Flügels angebracht werden, die dadurch unvermeidlich entstehenden Klänge und Nebengeräusche musikalisch also sinnvoll sein. Das war eine der kompositorischen Herausforderungen. Als ich dieses Problem gelöst hatte, standen mir trotz des nur einen Flügels also letztlich doch zwei zur Verfügung.

Das Melodram „*The Bells*“ wurde zum 25jährigen Bestehen des Wissenschaftskolleg zu Berlin geschrieben, wo es am 30. September 2006 von David Moss, dem es gewidmet ist, und mir uraufgeführt wurde.

Stefan Litwin

DONNERSTAG, 27. NOVEMBER 2008

19:00 Uhr Komponistengespräch mit Christoph Herndler

20:00 Uhr Konzert mit Petra Stump und Heinz-Peter Linshalm – *Klarinetten*
Partitur als gefrorenes Bild | gestauchte Zeit, graphische Notation, Palimpsest – Miniatur

Silvia Colasanti Geschrei mit der Reinheit für 2 Klarinetten (2008)

Dominik Karski fragile für 2 Klarinetten (2008)

Sylvie Lacroix Encore un instant ... für 2 Klarinetten (2008)

Christoph Herndler 1 2 3, Variable Besetzung (2008), UA, *Auftragswerk der BTZM*
mitfinanziert aus Mitteln des SKE-Publicity Preises 2008

Germán Toro-Pérez En vilo für 2 Bassklarinetten (2008)

Michael Gregor Scholl & Alexander Moosbrugger Neue Stücke für 2 Bassklarinetten (2008), UA

Reinhard Fuchs twined traces, Miniatur für 2 Bassklarinetten (2008)

DAS GEHÖRTE
ÜBERSCHREIBT
GEHÖRTES:
DER ZEIT IMMANENT
IST DER PALIMPSEST
—
DIE PARTITUR
EINE INTERVENTION
MIT ZEICHEN.

SILVIA COLASANTI

Geschrei mit der Reinheit
für 2 Klarinetten

Streng wie in einer Invention von J. S. Bach oder Béla Bartók stürzen zwei kanonisch geführte Stimmen vom höchsten ins tiefste Klangregister, wo sie sich im dreifachen Pianissimo umkreisen und wieder ins hohe Register aufsteigen. Mehrere Male wird diese ab- und aufsteigende Wellenbewegung wiederholt, verlängert, verkürzt, gestaucht, bis sich im hohen Register des Beginns ein Gesang lang anhaltender Töne wie aus der Ferne einstellt und

nach unten sinkt. Silvia Colasanti setzt folgenden Text aus Franz Kafkas *Briefe an Milena* an das Ende ihrer Partitur:

*Schmutzig bin ich, Milena,
endlos schmutzig,
darum mache ich ein solches Geschrei
mit der Reinheit.
Niemand singt so rein als die,
welche in der tiefsten Hölle sind;
was wir für den Gesang der Engel halten,
ist ihr Gesang.*



Partiturausschnitt: *Geschrei mit der Reinheit*

DOMINIK KARSKI

fragile für 2 Klarinetten (2008)

Auch diese Arbeit wurde für das Projekt *short cuts* von Petra Stump und Heinz-Peter Linshalm verfasst. Der Komponist schreibt hierzu: „Im Wesentlichen artikuliert das Stück zwei Arten von Unterschieden: winzige, kaum wahrnehmbare und riesige. Diese beiden Arten von Unterschieden repräsentieren zwei distinkte Arten, um einen musikalischen Fluss in Gang zu setzen: Übergang und Kontrast. Übergang scheint dem Material des Stückes in ganz besonderer Weise zu entsprechen (dessen Artikulationen sind aber ungeeignet für weiterführende Wege), dank der Bewusstheit von Kontrast existiert dieser allerdings auch im Material selbst. Den Kontrast zu artikulieren ist die Art und Weise des Materials, einen „shortcut“ zu seinem zukünftigen Status zu finden, der durch Übergang erreicht

werden kann – natürlich über einen längeren Zeitraum. Dieses „Verhalten“ des „nach-vorne-Springens“ hat destabilisierende Konsequenzen für den musikalischen Prozess, da es die Notwendigkeit einer Kontinuität untergräbt bzw. anzweifelt. Jedenfalls herrscht ein Zustand von Ungewissheit und Fragilität der musikalischen Struktur vor, ihre Kohärenz und Integrität hängen gleichsam an einem seidenen Faden.“



Partiturausschnitt: *fragile*

SYLVIE LACROIX

Encore un instant ... für 2 Klarinetten
(2008)

Die Suche nach Zusammenklängen, die stehenbleiben ... für kurze Zeit. Reine Terzklänge werden gestreift, der Quintklang e-h scheint tatsächlich die Zeit aufzuhalten. Die Zeit bleibt für einen Augenblick stehen, wenn ein Klang in sich ruht. Die Komponistin: „... encore un instant ist ein Versuch, die Zeit zurückzuhalten, noch ein bisschen zusammen zu bleiben und den Klarinetten zu lauschen, bevor sie die Bühne verlassen. Ein kurzes Stück als Abschiedsgruß.“

Stephan Reisigl

(Partiturgrafik „123“, Ausschnitt)

CHRISTOPH HERNDLER
„123“, (2008)

DIE FORM / DAS MATERIAL

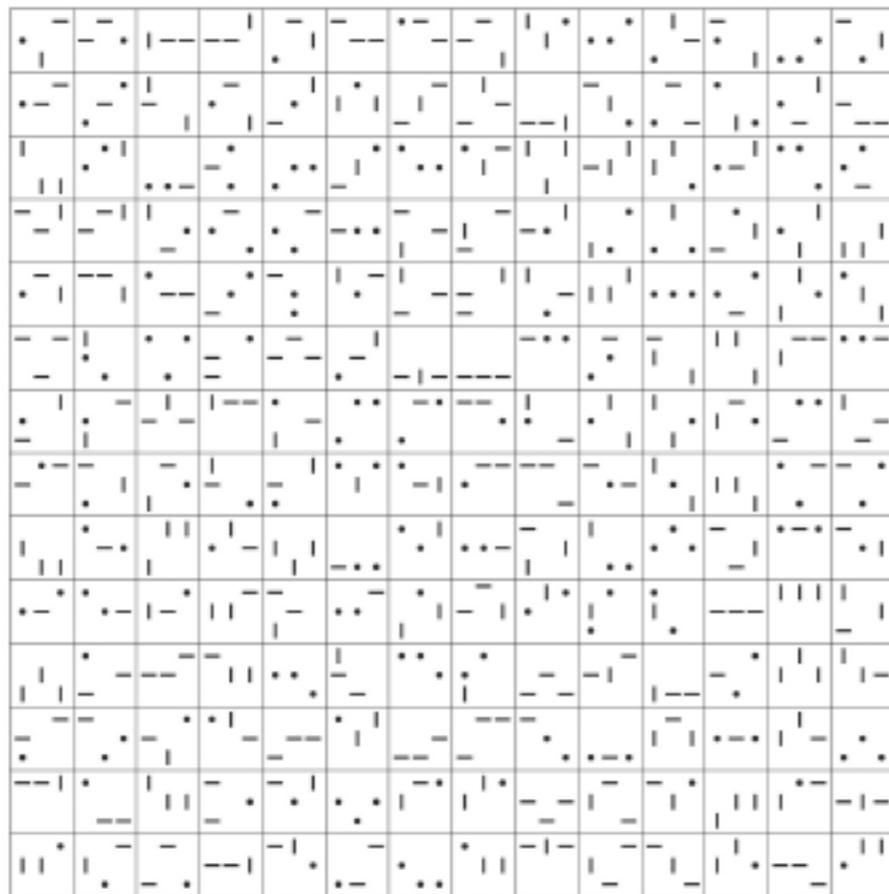
EIN QUADRAT AUS 3 EBENEN
(OBEN, MITTE, UNTEN)
UND 3 ELEMENTE EINES
KREUZES (HORIZONTALE,
VERTIKALE, PUNKT)

DIE FÜLLE DER ZEICHEN ERGIBT
SICH AUS DEN MÖGLICHKEITEN
DIESE 3 ELEMENTE IM QUADRAT
JEWEILS SO ZU PLATZIEREN,
DASS SIE ENTWEDER

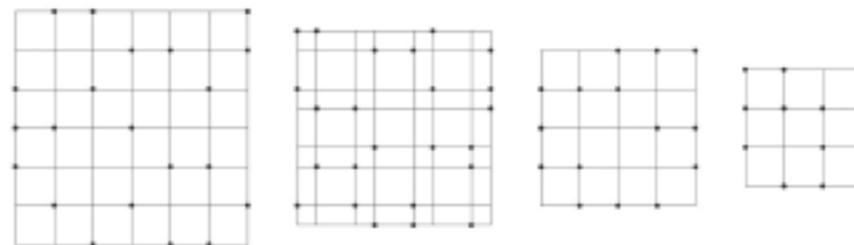
- a) AUF 3 GLEICHEN,
- b) AUF 2 GLEICHEN UND EINER
VERSCHIEDENEN ODER
- c) AUF 3 VERSCHIEDENEN
EBENEN VERTEILT SIND.

DABEI KÖNNEN SICH

- a) ALLE 3 ELEMENTE GLEICHEN,
- b) SICH 2 GLEICHEN UND EINES
UNTERSCHIEDEN ODER
- c) SICH ALLE 3 UNTERSCHIEDEN.



(Sequenzvarianten zu „123“, Modul #1, Modul #2, Modul #3, Modul #4)



IN DEN SEQUENZEN WIRD DAS KLINGENDE MATERIAL UND DESSEN ABLAUF FESTGELEGT

JEWEILS 3 IM RASTER ÜBEREINANDERLIEGENDE PUNKTE ENTSPRECHEN DEN
3 EBENEN DER QUADRATISCHEN ZEICHEN DER PARTITURGRAFIK.
DIE 4 – 7 ÜBEREINANDERLIEGENDEN ZEILEN ENTSPRECHEN DEN OKTAVRÄUMEN
AM INSTRUMENT.
DER ABSTAND ZWEIER BENACHBARTER ZEILEN ENTSPRICHT SOMIT DEM ABSTAND
EINER OKTAVE.
DEM PUNKT WERDEN 3 IN HALBTONSCHRITTEN VONEINANDER ENTFERNT TÖNE
ZUGEGEORDNET.
JE NACHDEM AUF WELCHER DER ZEILEN DER PUNKT LIEGT, SYMBOLISIERT ER
DIESE 3 HALBTÖNE IN DER ENTSPRECHENDEN OKTAVE.
JEDE DER 4 – 8 VERTIKALEN DES RASTERS ENTSPRICHT EINER SEQUENZ
(DER KLÄNGLICHEN DEUTUNG DER PARTITURGRAFIK).
DIE SO IN EINER SEQUENZ ANGEgebenEN 9 TÖNE GELTEN FÜR 1 – 3 ZEILEN DER
PARTITURGRAFIK; DANACH WIRD ZUR NÄCHSTEN SEQUENZ GEWECHSELT.
REIHE DIE SEQUENZEN VON LINKS NACH RECHTS.
NACH DER LETZTEN SEQUENZ AUF DER RECHTEN SEITE DES SEQUENZEN-
RASTERS WIRD DER RASTER GEDREHT UND ANALOG FORTGESETZT.

CHRISTOPH HERNDLER

1 2 3

Für mich reduziert sich der so
genannte „kompositorische“ Vorgang
auf das Herausschälen einer grafischen
Form, die sich aus wenigen Anfangs-
bedingungen über kombinatorische
Prinzipien wie von selbst entwirft.

Spontaneität betrifft ausschließlich
die Realisierung durch die Interpreten,
nicht jedoch meine kompositorische
Tätigkeit „am Papier“.

In einer Zeit hoch entwickelter Wieder-
holungsmaschinen will ich als Komponist
Voraussetzungen schaffen, um das zu
fixieren, was sich nicht wiederholen
lässt. Im Arbeiten mit kompositorischer
Schrift werden Inhalt und Charakter von
Notationssystemen (aber auch von
Systemen generell) fokussiert.

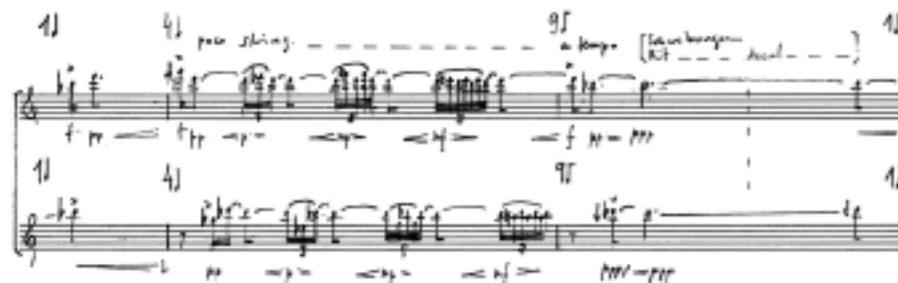
Christoph Herndler

GERMÁN TORO-PÉREZ

En vilo für 2 Bassklarinetten

En vilo (in der Schwebe) baut auf oszillierende Figuren und Prozesse wie Triller, Schwebungen und pendelartige Motive. Derart komponierte Klangzustände stehen im Mittelpunkt, obwohl dynamische Folgen und Wucherungsprozesse auch im Gange sind. Es besteht aus einem Grundmodell und vier zunehmend miteinander verwachsenen Ableitungen.

Germán Toro-Pérez



Partiturausschnitt: *En vilo*

MICHAEL GREGOR SCHOLL ALEXANDER MOOSBRUGGER

Neue Stücke für 2 Bassklarinetten

Präludium – in einer Stunde, die doch eher zum Postludium zu neigen scheint, zum „Aprèslude“. Oder doch wohl mehr präludieren, improvisieren – quasi una fantasia –, ein spielendes Suchen in der Asche einer uralten, gar der ältesten Form instrumentaler Musik – zwischen Melos und Fioritura durch alle Parameter hingetuscht und so fort – usque ad finem.

Michael Gregor Scholl



Partiturausschnitt:
Neues Stück, Michael Gregor Scholl

REINHARD FUCHS

twined traces
Miniatur für 2 Bassklarinetten

90 Sekunden; zwei Spuren, miteinander verwoben – aphoristisch, harmonische Räume durchschreitend.

Reinhard Fuchs



Partiturausschnitt: *twined traces*

Eine Miniatur als fortlaufende Überschilderung eines anfänglichen Gedankens. Verhältnismäßigkeiten, abfallende Folge. Alliterationen auf >weiß<. Konfetti-Korpus samt Solidaritätszuschlag, direkte Kunst, dichte Poesie, aktiv ablegen. DIN A4 gelocht. In den Ordner. Jemand sagt „bleib!“ –

297 x 210, $\sqrt{2}$, CIS-Klappe, Oberstück, 5,5 mm Durchmesser, 22,2 Cent auseinander, 0 plus 438,4 plus 323,2 plus 438,4 – 2,73732 7188 94 – 3,7125

Alexander Moosbrugger

FREITAG, 28. NOVEMBER 2008

17:00 Uhr und 18:30 Uhr Father's suit and watch, *video ballet* von Marc Sabat und Lorenzo Pompa, UA

19:30 Uhr Komponistengespräch mit Chiyoko Szlavnic

20:00 Uhr Konzert mit dem Quatuor Bozzini

Notieren | programmieren, der erweiterte Schreibtisch, Austragungsorte von Musik und Wiederkehr

Michael von Biel 1. Streichquartett (1962)

Aldo Clementi Momento (2005) – Tempo I (Metronomzahl 60), ÖEA

Robert Ashley in memoriam ... Esteban Gomez für vier Spieler (1963)

Aldo Clementi Momento (2005) – Tempo II (Metronomzahl 45)

Chiyoko Szlavnic gradients of detail (2005), ÖEA

Aldo Clementi Momento (2005) – Tempo III (Metronomzahl 30)

Malcolm Goldstein A New Song of many faces for In These Times (2002)

FATHER'S SUIT AND WATCH

„Father's suit and watch“ ist ein DVD-Film von 52 Minuten Dauer. Das *video ballet* basiert auf dem 1930 von Clarence Ashley eingespielten Song „House Carpenter“ und setzt sich aus Materialien von Lorenzo Pompa und Marc Sabat zusammen. Die Musik trägt einen Remix vor von Ashleys Auf-führung sowie überlagerte Fragmente von Sabats Kompositionen, die zwischen 1993 und 2005 entstanden sind. Das Videoband zeigt Zusammenschnitte von Tanzbewegungen Pompas zu Ashleys Lied, durchsetzt von statischen Aufnahmen der leeren Tanzbühne, aufgezeichnet 2003. Die zehn Strophen des gesungenen Textes teilen das Ballett in zehn von Titeltafeln angekündigte Szenen. Das Stück kann als Film allein gezeigt oder inszeniert werden. Die *chamber ballet* version „Pocket Suit Watch“ mit Video, Tänzerin und Ensemble soll kommendes Jahr in Amsterdam durch Soo-Jin Yim Heil und das Trio Scordatura uraufgeführt werden.

House Carpenter

*as sung by Clarence Ashley
transcribed by Marc Sabat*

Well met, well met said an old true love
Well met, well met said he
I'm just returning from the salt salt sea
and it's all for the love of thee

Come in, come in my old true love
And have a seat with me
It's been three-fourths of a long long year
since together we have been

Well I can't come in or I can't sit down
For I haven't but a moment's time
They say you're married to a house carpenter
and your heart will never be mine

Now it's I coulda married a king's daughter dear
I'm sure she'da married me
But I've forsaken her crowns of gold
and it's all for the love of thee

Now will you forsaken your house carpenter
And go along with me
I'll take you where the grass grows green
on the banks of the deep blue sea

Zimmermann

*gesungen von Clarence Ashley
frei übersetzt von Petra Morsbach*

*Das trifft sich, das trifft sich, sagt' der ehemals Geliebte
Das trifft sich, das trifft sich, sagt' er
Ich komme zurück von der salz-salzigen See
und das alles aus Liebe zu dir*

*Komm rein, komm rein, meine wahre alte Liebe
Setz dich ein bißchen zu mir
Es ist schon ein langes dreiviertel Jahr her
seit wir zusammen warn*

*Nun, ich komm nicht herein und setze mich nicht
Hab nur einen Augenblick Zeit
Du bist jetzt die Frau eines Zimmermanns
sagt man; dein Herz nicht mehr mein*

*Liebe, ich hätt' ne Königstochter gekriegt
Bin sicher, sie hätt' mich gewollt
Doch hab ich verzichtet auf ihre Kronen von Gold
und das alles aus Liebe zu dir*

*Verzichte du auf den Zimmermann jetzt
Und geh davon mit mir
Ich nehm dich mit, wo das Gras grün wächst
an den Ufern der tiefblauen See*

She picked up her little babe
And kisses gave it three
Says stay right here my darling little babe
and keep your pappa company

Well they hadn't been on ship but about two weeks
I'm sure it was not three
'Til his true love began to weep and mourn
and to weep most bitterly

Says: are you a- weepin' for my silver or my gold
Says: are you weeping for my store
Are you weeping for that house carpenter
whose face you'll never see any more

No it's I'm not a- weepin' for your silver or your gold
Or neither for your store
I am weeping for my darling little babe
whose face I'll never see any more

Well they hadn't been on ship but about three weeks
I'm sure it was not four
'Til they sprung a leak in the bottom of the ship
and they sunk for to rise no more

*Sie hob ihr kleines Baby hoch
und küßte es drei mal
Sagt: Bleib, mein süßes Kind, schön da
und leiste Gesellschaft deinem Papa*

*Sie warn gut zwei Wochen auf dem Schiff
Ganz sicher noch keine drei
Da begann sie zu weinen und klagte sehr
und weinte gar bitterlich*

*Sagt: Weinst du um mein Silber, mein Gold
Sagt: Weinst du um mein Geschäft
Weinst du um diesen Zimmermann
dessen Gesicht du nie wieder siehst*

*Nein, ich wein nicht um dein Silber oder Gold
auch nicht um dein Geschäft
Ich weine um mein liebes kleines Kind
dessen Gesicht ich nie wieder seh*

*Sie warn gut drei Wochen auf See
Ganz sicher noch keine vier
Da sprang ein Leck auf im Boden des Schiffs
und sie sanken auf Nimmerwiederseh*



video still

Anmerkung. Aufgenommen am 14. April 1930 in Atlanta, Georgia. Die Ballade erschien als „The Daemon Lover“ (Child No. 243) in der Sammlung von Child mit mehreren Varianten. Harry Smith merkt an, dass die Originalversion auf den Britischen Inseln ein „übernatürliches Thema“ gehabt habe, das sich in Amerika nicht durchsetzte.

DAS HÖRBARE
UND
DAS SICHTBARE

„Was ist Sichtbares, was Hörbares? Das Sichtbare ist stets ein Gegenüber; ich begegne ihm frontal. Es ist stets 'ein anderes' als ich. Daher kann ich mich selbst, kann ich mein Gesicht nicht sehen, mich nicht ins Auge fassen. Aber mich selbst hören kann ich. Das Hörbare ... ist mein Raum, eine tönende Sphäre, deren Zentrum ich, der Mensch, bin, die kein Gegenüber enthält, keines enthalten kann“, bemerkte der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades 1962 über die tiefgründigen Beziehungen zwischen Musik und Schrift. Im übertragenen Sinn reflektierte er solcherart auch über die komplexen Wechselwirkungen zwischen Musik und ihrer Verschriftlichung im Notenbild.

Was sichtbar und was hörbar ist, und was vom Sichtbaren hörbar und vom Hörbaren sichtbar wird, ist im Zusammenhang mit dem ersten Streichquartett von **Michael von Biel**, das ebenfalls 1962 entstand, eine spannende Frage. Das künstlerische Selbstverständnis des 1937 geborenen Komponisten und Bildenden Künstlers tendiert zur Grenzüberschreitung. Er nahm sogar Einfluss auf die Gründung und ersten Schritte der legendären „Krautrock“-Band Can; schon sehr früh setzte er sich mit dem ästhetischen Spannungsverhältnis zwischen den Strömungen der musikalischen „Avantgarde“ in den USA und Europa auseinander. Bevor er ab 1961 mehrmals die Kompositionskurse von Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen besuchte, war er ein Jahr lang Schüler von Morton Feldman in New York, wo er auch John Cage und David Tudor kennen lernte. Sein musikalisches Schaffen der 1960er-Jahre war von der Erweiterung des musikalischen Materials geprägt. Darin Helmut Lachenmanns „instrumental-

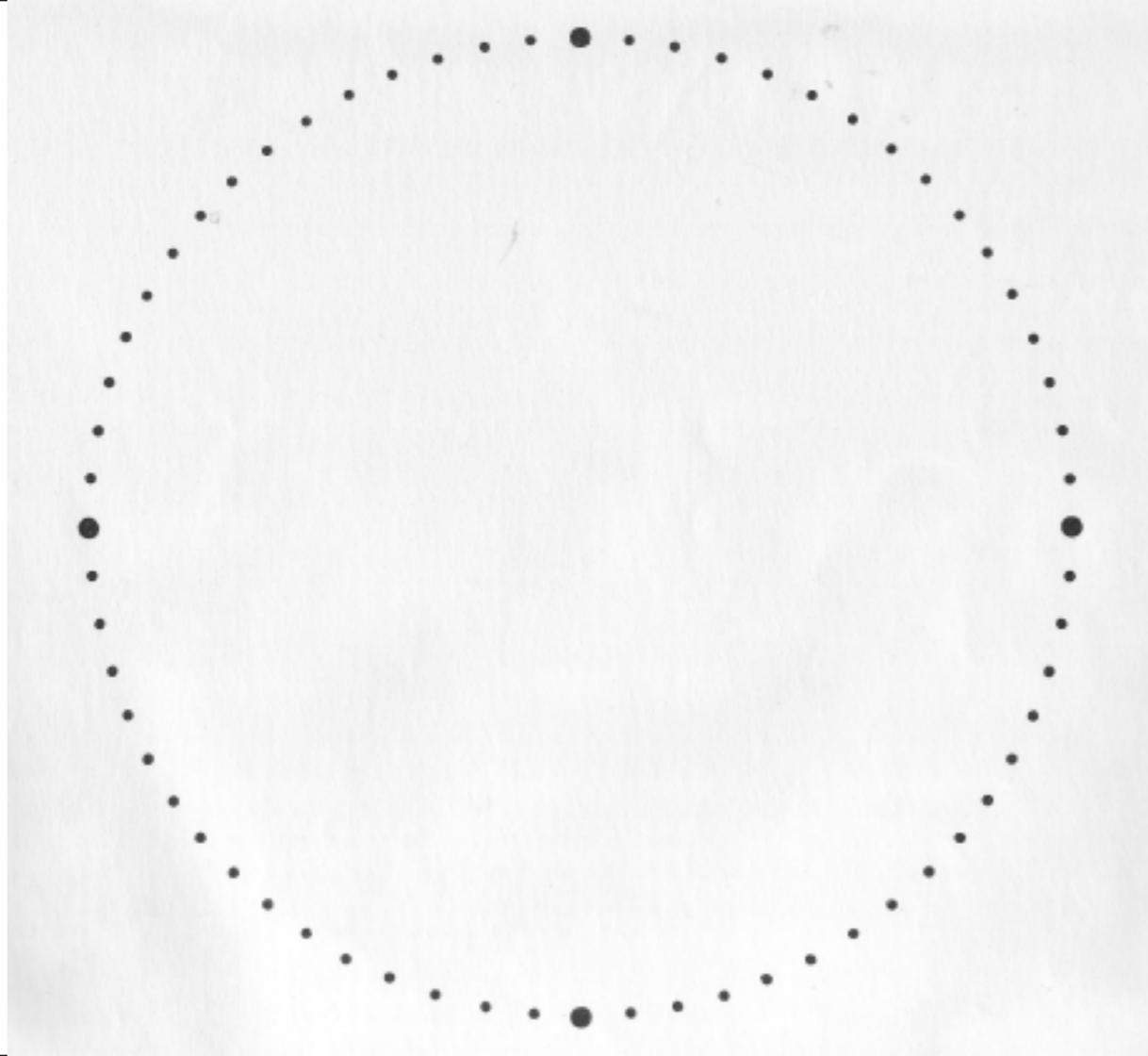
konkretes Klangkomponieren“ – freilich ohne dessen betont gesellschaftskritische Implikationen – vorwegnehmend, ist sein Streichquartett Nr. 1 eine Geräuschkomposition von hoher Expressionskraft. Von Biel erkundete neue Klangmöglichkeiten und Spieltechniken wie Streichen mit übermäßigem Bogendruck, Spielen hinter dem Steg, Führung des Bogens in Diagonalrichtung und Schlagen mit der Bogen spitze auf den Korpus des Instruments. Verfolgte er in dem ein Jahr später geschriebenen Quartett Nr. 2 das Ziel einer ausschließlich auf Geräuschklingen basierenden Musik, so stehen sich die Sphären zwischen „Ton“ und „Geräusch“ im ersten Quartett noch – hörbar und sichtbar – schroff gegenüber.

Das Sichtbare spielt – neben dem Hörbaren – auch im Schaffen des italienischen Komponisten **Aldo Clementi** (*1925) eine zentrale Rolle. Zunächst war er Schüler von Goffredo Petrassi. Später wandte er sich zumal Bruno

Maderna und den Darmstädter Ferienkursen zu: „Erst nach Darmstadt bekam ich Klarheit über die Technik, nach der ich suchte, eine Technik, die mir einen ausschließlich von der Malerei beeinflussten Stil ermöglichen sollte; ich war und bin noch heute davon überzeugt, dass die Malerei jener Jahre der Musik weit voraus war“, konstatierte Clementi 1996. Mit „jenen Jahren“ meinte er indes die 1950er- und 60er-Jahre, und die Maler, auf die er sich bezog, waren etwa Barnett Newman und Jackson Pollock. Was für viele Komponisten im Hinblick auf die Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse galt, trifft auch für Clementi zu: Die Begegnung war enorm wichtig, führte aber nicht unbedingt zur Gefolgschaft, sondern vielmehr zur Abgrenzung und zur Ausprägung einer ganz eigenen Klang- und Formensprache. An die Stelle serieller Techniken trat bei Clementi die Konzentration auf informelle und aleatorische Konzepte, in die er später zunehmend diatonische Zellen einfließen ließ. Seiner Grundidee, ein Klangkontinuum zu schaffen,

das den zeitlichen Fluss zu blockieren scheint und zum Abbild eines Horror Vacui gerät, blieb er prinzipiell treu; nur, dass sich in „Momento“ von 2005 diese „Scheu vor der Leere“ in komplexen kanonischen Verschlingungen zu winden scheint. Zwei Kanons durchdringen sich, was aber, so Clementi, lediglich „die äußerer Hülle der Zwiebel“ darstellt. „Drinne verbergen sich eine Menge Spiegelungen, Verschiebungen und Symmetrien. Schließlich wird das ganze Stück noch mal gespielt, zweimal sogar, wobei Tempo und Lautstärke stufenweise sinken.“ Zwar ist auch das Verspielte ein wichtiger Aspekt, charakterisiert sich der Komponist doch selbst augenzwinkernd als „Homo ludens“, zum Tragen kommt in „Momento“ aber auch die Doppelbödigkeit, einerseits streng strukturelle Phänomene zu fokussieren und andererseits darin unterschwellig psychische Dimensionen hervorzukehren – als sei die Struktur das „Sichtbare“, das Offensichtliche, während sich im „Hörbaren“ das Eigentliche und Wesenhafte, die „tönende Sphäre des eigenen Ichs“, verbirgt.

Partiturgrafik:
in memoriam ... Esteban Gomez



Der gleichen Generation wie Clementi gehört der fünf Jahre jüngere **Robert Ashley** an, der aus Ann Arbor, USA, stammt. Er ist eine der schillerndsten Figuren im zeitgenössischen amerikanischen Musikleben. Bekannt ist er vor allem für seine Arbeit an interdisziplinären Projekten und mit neuen Formen der Oper – einem Medium, in dem das Hörbare und Sichtbare per se auf vielschichtige Weise ineinander greifen. Auch ist das Spannungsverhältnis zwischen der jeweiligen Komposition und dem Raum, dem Ort, an dem sie aufgeführt wird, von entscheidender Bedeutung für ihn – und dies brachte ihn auf tiefschürfende Gedanken über die (geringe) Akzeptanz „Neuer Musik“ überhaupt: „Die Schwierigkeit für zeitgenössische Musik, für jene Hörer, die sich zeitgenössischer Musik verweigern, ist, dass es in der Vorstellung keinen Ort gibt, der zu dieser Musik passt. Es gibt keinen Ort für das Klangchaos etwa von John Cages „MusiCircus“-Stücken. Cage sagte, dass das Chaos dem Klang der industriellen, urbanen Außenwelt ähnlich ist, sich aber in seiner

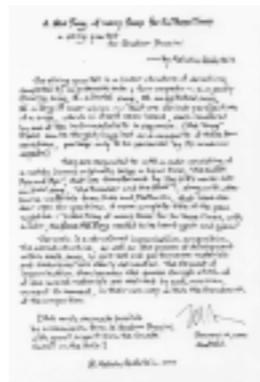
Vorstellung 'geformt' hat. Und er hatte Recht. Aber in unseren Erfahrungen mit dieser Welt finden ständig umfassende und tiefgreifende psychoakustische Filterungsprozesse statt. Diese Welt scheint für uns sinnvoll zu sein, da wir hören, was wir – freiwillig oder unfreiwillig – hören wollen, und Cages Komposition scheint daher 'falsch' zu sein. Genauso wenig gibt es einen Platz für die ausgeklügelten Raffinessen der besten seriellen Musik. Wer sollte so etwas schon machen und warum? Und vor allem, wo? Wo ist der Ort, der diese Musik zum Leben bringt?“ Die Antwort, die Ashley sich gibt, ist, dass seine „Sujets“ bevorzugt aus dem „Leben“ selbst gegriffen und im Hier und Jetzt verankert sind, etwa wenn er nervöse Jazzelemente mit philosophischen Erörterungen oder in einfachen Sätzen erzählten Lebensgeschichten verknüpft. Fast wie ein Gegenpol dazu mutet das vermeintlich freie Spiel der Töne in „In memoriam ... Esteban Gomez“ für vier Spieler und beliebige Instrumente von 1963 an. Angesprochen wird der gleichnamige

spanische Entdecker aus dem 16. Jahrhundert, zugrunde liegt dem Werk indes eine Grafik aus einzelnen Punkten, die kreisförmig angeordnet sind und auch so gelesen werden sollen. Jeder Punkt repräsentiert eine konstante Zeiteinheit, die jeder Spieler für sich selbst definiert. Zudem weisen die (vier) Interpreten jedem Viertelkreis der grafischen „Partitur“ eines von vier Parametern zu: Tonhöhe, Intensität, Klangfarbe und Dichte. Trotz individueller Determinierung gerät „in memoriam ... Esteban Gomez“ – so ergibt sich auch die Verbindung zur „Titelfigur“ – für Publikum und Musiker zu einer Entdeckungsreise ins Ungeheure. Die symbolhaft an eine Uhr (mit 64 statt 60 Minuten) erinnernde Grafik als Abstraktum findet ihre Entsprechung zwar in hochabstrakter Klanglichkeit, die Starre und Geschlossenheit des sichtbaren Bildes öffnet sich aber in die Mehrdimensionalität und Tiefe des Hörraums.

Der Kreis im heutigen Konzert schließt sich mit „A new Song of many Faces for

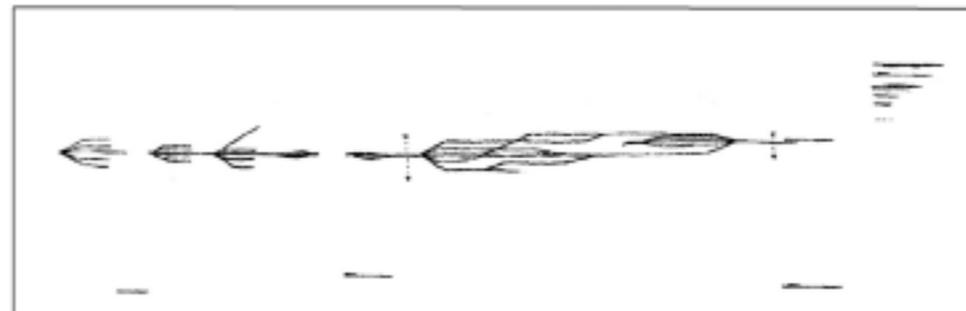
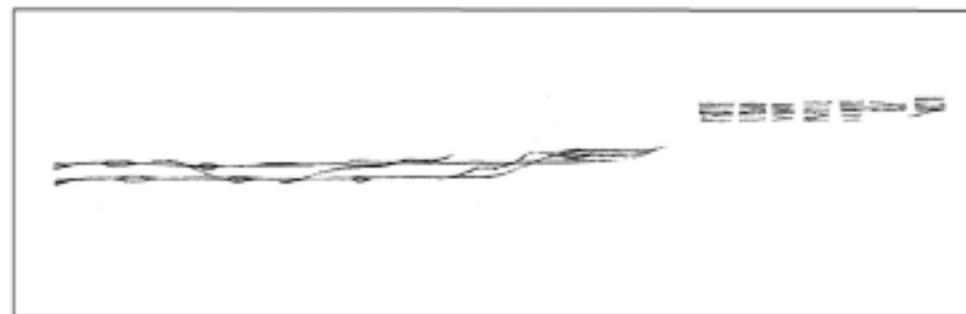
in these times“ von **Malcolm Goldstein**. In dem 2002 entstandenen Stück spiegeln sich mannigfaltige Improvisations- und Notationsverfahren wider, die der Komponist und Geiger, der seit den frühen 1960er-Jahren in New York an Neue Musik- und Tanzaufführungen mitwirkte, über die Jahre entwickelte. Goldstein versteht „A new Song of many Faces for in these times“ denn auch als strukturierte Improvisation, die den Interpreten erhebliche, wenn auch genau dosierte Freiheiten lässt. Subtil entfernt sich das Hörbare somit vom – im „Notenbild“ – Sichtbaren. In einem weit gespannten Bogen durchmisst das Werk tastende Suche, schroffe Gesten und bohrende Geräuschwelten bis zur Einmündung in einen ersterbenden Ausklang. Selbst im stoisch-insistierenden Reiben der Bögen über die Saiten wird latente Poesie spürbar, werden äußerste Reduktion und emotionale Kargheit ins Existenzielle verdichtet, löst sich im Prozess der Wahrnehmung das Sichtbare, das Greifbare, ins Unsichtbare, ins Unfassbare und nur mehr Hörbare auf.

Egbert Hiller



Titelseite, Kommentar:

A New Song of many faces for In These Times



*Zeichnungen, Ratio analysis:
gradients of detail*

CHIYOKO SZLAVNICS

Notes towards
Bludenzener Tage, 2008

Das Aufzeichnen des „Inneren“ durch eine nicht mittelbare, ganz ursprüngliche Art der Abgrenzung: durch Linien. Diese Linien sind fast wie Atemzüge, Inschriften des Seins: „Ich bin hier, lebe, diese Linie beweist es. Hier ist mein Sein in Zeit und Raum.“ (Agnes Martin; Sol le Witt, zum Beispiel. Sogar Gordon Matta-Clarke mit seinen heftigen Schnitten) Jede mit Bleistift gezogene Linie mag vielleicht schwanken, abhängig vom „Jetzt“ heller oder dunkler sein. Der Druck des Zeicheninstrumentes und die Richtung der Bewegung werden vom Papier oder der Leinwand absorbiert: Das Beweismittel bleibt. Die Wahl von Format und Medium, die Art, wie die Linien gezogen werden, ob sie eine Feststellung zum Ausdruck bringen (Graffiti-Künstler) und wie sie den Ort (gleichgültig ob Blatt, Leinwand oder



Raum) abgrenzen, spiegelt die Befindlichkeit des Künstlers wider.

So wie eine weiße Seite das gesamte Farbenspektrum widerspiegelt, repräsentiert sie für mich auch das Potential für das gesamte Klangspektrum: ein Potential für alles. Das Zeichnen hat es mir ermöglicht, diese weiße Seite, ihre zwei Dimensionen, mit gedachten, dreidimensionalen Formen räumlich zu erforschen, wobei ich stets die schließliche Darstellung dieser Formen in einem realen akustischen Raum im Sinn behielt. Dies hat es mir ermöglicht, die Vorstellung von Urformen (Bewegung oder Formen, die mit der Untersuchung von Gestalt sowohl im musikalischen wie auch im visuellen Bereich verknüpft sind) aufzugreifen und sie zu modellieren, ihnen Gestalt zu geben, zu ermöglichen, dass andere Urformen (organische Formen, wie beispielsweise Pflanzen) die (abstrakten) Gestalten, die auf dem Blatt auftauchen, beleben. Ganz wie ein Bildhauer beginne ich mit einer allgemeinen Vorstellung davon, wie ich glau-

be, dass das Stück sein sollte, aber wenn die Linien allmählich auftauchen, scheinen sie ein eigenes Leben anzunehmen: Die Linien verlangen, dass gewisse andere Linien auf eine gewisse Weise gezogen werden, um auf dem Blatt Ausgewogenheit und Übereinstimmung zu bewirken.

Bei zur Seite gelegter Schablone (Manuskriptpapier) – zumindest während der ersten Phase des Zeichnens – entsteht eine Art von Musik, die sich, wie ich glaube, nicht ergeben hätte, würde ich mit jener Schablone (d.h. mit traditionellen gedanklichen Annäherungen) begonnen haben. Indem ich das Manuskriptpapier beim Eintritt in den Vorgang aufgabe, fühle ich mich von der historischen Bedeutung, die ihm innewohnt, befreit. Die visuellen und musikalischen Werke, die auf diese Weise geschaffen werden, scheinen eine Eigenständigkeit zu besitzen, die meine früheren Werke nicht hatten. Dieser Vorgang verstärkt meinen Eindruck, dass meine Tätigkeit mehr

darin besteht, Kunst zu schaffen, als darin, äußere Erwartungen zu erfüllen oder darauf zu reagieren.

Während des Übertragungsverfahrens (festlegen von Tonlage und Dauer, Orchestrierung et cetera) gleichen die Auswahlentscheidungen, die ich treffe, der Art einer Wahl, die jeder andere Komponist trifft. Es wird ein Tonsystem verwendet und über Fragen der Harmonie entschieden. Der Unterschied: Dies ist nicht mein Ausgangspunkt. Ich komme an diesem Punkt viel später an. Selbst wenn ich während des Zeichnens tatsächlich eine Vorstellung von Tonumfang und spezifischen Intervallen, die im Stück sein sollen, habe, ordne ich selten spezielle Tonhöhen (-identitäten) einander zu, bevor die Zeichnung fertig ist. Wenn es so weit ist, verwende ich eine Gitterstruktur, die die musikalischen Notenliniensysteme repräsentiert, um etwas zu erreichen, das dem, was ich mir vorgestellt hatte, sehr nahe kommt. Es ist nicht ein metrisches Gitter – die Linien unseres Notensystems sind hin-

sichtlich der Tonlage nicht in gleichem Abstand zueinander. Ich arbeite sehr gerne mit den Abweichungen, die in unserem Notationssystem eingebaut sind, da sie einen Bezug zum (natürlich vorkommenden) Tonsystem haben, das ich häufig anwende. Sie sind fundamentale Abweichungen, da sie mit unseren Stimmbändern in Bezug stehen. (Warum gibt es ein mittleres C?) Auch orchestriere ich später. Nochmals, obwohl ich für gewöhnlich die Instrumente im Kopf habe, während ich die Zeichnung entwickle und dies die Art und die Anzahl der Linien, die ich zulasse oder mit denen ich arbeite, bestimmt, ordne ich erst dann, wenn ich die Zeichnung in Musik übertrage, Linien spezielle Instrumente zu.

Schließlich wird das Stück als „Klang im Raum“ eine vom Betrachten der Zeichnung gänzlich verschiedene Erfahrung sein. Aber vielleicht wird etwas vom Original, die „Inschrift des Seins“ in Raum und Zeit, in die Musik übertragen werden. Zeichnen bleibt wahrscheinlich

die verletzlichste und unverhüllteste Form der Kunst, die es gibt.

Chiyoko Szlavnic

SAMSTAG, 29. NOVEMBER 2008

17:00 Uhr bis 20:00 Uhr *jardin d'hivers* von Jean-Luc Hervé

Programmieren | notieren, Austragungsorte der Musik, Exposition und Wiederkehr

En découverte für 2 Violinen, Live-Elektronik und Video – Natacha Nisic (2003), ÖEA
Neues Stück für Elektronik (2008), UA, *Auftragswerk der BTZM*

20:00 Uhr Abend mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin und Gästen

Bewegtes Bild | entfaltete Zeit, Musik für Film und Video, der „Weißabgleich“ des Hörens

Alexander Friedl – *Flöte*, Theo Nabicht – *Bassklarinette, Performance*, Michael Weilacher – *Schlagzeug*,
Tobias Schwenke – *Klavier*, Seth Josel – *Gitarre, Performance*, Ekkehard Windrich – *Violine*,
Angela Jaffé – *Violine*, Kirstin Maria Pientka – *Viola*, Ringela Riemke – *Violoncello*, Johannes Nied – *Kontrabass*,
Thomas Bruns – *Performance (not Queen)*, Eliav Brand – *Regie (not Queen)*

Jean-Luc Hervé En découverte für 2 Violinen und Live-Elektronik (2003)

Salvatore Sciarrino Esplorazione del bianco I für Kontrabass (1986)

Thomas Meadowcroft Ezra Jack Plot für Kammerensemble und *video stills* aus „The Snowy Day“
von Ezra Jack Keats (2007), ÖEA

Salvatore Sciarrino Esplorazione del bianco III für Jazzschlagzeug (1986)

Eliav Brand not Queen für Flöte, Violoncello, Klavier, drei Performer mit Live- und Zuspieldvideo (2000), ÖEA

Salvatore Sciarrino Esplorazione del bianco II für Flöte, Bassklarinette, Gitarre und Violine (1986)

William Engelen breaking the bar, Fensterpartitur für Ensemble (2008), UA, *Auftragswerk der BTZM*

JEAN-LUC HERVÉ

jardin d'hivers
Ein Wintergarten

En découverte für 2 Violinen,
Live-Elektronik und Video (Natacha Nisic)

Neues Stück für Elektronik

Das Klangmaterial von „En découverte“ für zwei Violinen und Elektronik führt von einem akustischen Modell – Gesang eines japanischen Vogels – zu einer idiomatischen Geigengeste. Das Stück wird zweimal aufgeführt. Ein erstes Mal mit einer Videoarbeit von Natacha Nisic in der Galerie am Nachmittag, zum Zeitpunkt des Sonnenuntergangs, im Moment des Übergangs vom Tage zur Nacht. Die Musik als Übergang von natürlichem zu künstlichem Material. Im Dunkeln konzentriert sich das Hören. Am Abend, in der Konzertsituation, wird das Stück ein zweites Mal gegeben, ohne Video. In der „Zwischenzeit“ ahmt eine Klanginstallation im Korridor der Remise die klangliche Umgebung eines japanischen Gartens nach, eine komponierte, sehr gedehnte Durchführung hin zu einem Ende als Wiederkehr des Anfangs.

Jean-Luc Hervé

„En découverte“ stellt sich für die „Remise“ als ein offenes Gefüge vor, in Beziehung mit der gleichsam „offenen“ musikalischen Komposition von Jean-Luc Hervé. Einbruch der Nacht in Bludenz. Auf der Projektionswand Personen, die in der Metro in Japan eingeschlafen sind. Ihre Gesichter scheinen beinahe bewegungslos, in einen tiefen Schlaf versunken, die Landschaft zieht langsam hinter ihnen vorbei – bewegtes/unbewegtes Bild. In eine innere Vision versunkene Menschen, wie diejenige des Zuschauers-Hörers, vertieft in einen Raum zwischen musikalischen Objekt und Projektion. So wird das Bild zum Träger der Reflexion, Spiegeleffekt des Höraktes. Die Projektion ist dann sowohl physischer wie auch mentaler Natur. Sie bricht ab und weicht einer Lichtlinie aus Neon, die nach und nach erscheint, wie ein Substrat, ein Lichtkondensat, eine leuchtende Erinnerung an das erloschene Bild. Dieses Ausbleiben des Bildes bringt eine andere Weise, die Komposition zu hören, bringt eine stärkere Konzentration

auf das Klanginstrument, auf das Spiel und die Bewegungen der Geiger, den Hörraum. Ein Mittelraum zwischen Bild und Ton.

Wenn das Stück beendet ist, wandeln die Zuschauer-Hörer in den Räumen. Eine Situation des Hörens, des Wartens und der Bewegung. Im Ausstellungssaal wird es nunmehr dunkel und die Nacht wird endgültig hereingebrochen sein. Auf der Decke des Saales erscheint das projizierte Bild einer leuchtenden Rolltreppe. Ein Aufstieg, ein Rhythmus, ein anderer Raum, Schwindel erregend, unerwartet, den künftigen Raum des baldigen Konzertes einleitend.

Natacha Nisic



video still von Natacha Nisic

SALVATORE SCIARRINO

Esplorazione del bianco I
für Kontrabass

Esplorazione del bianco II
für Flöte, Bassklarinette,
Gitarre und Violine

Esplorazione del bianco III
für Jazzschlagzeug

Salvatore Sciarrino: Esplorazione del bianco (= Die Erforschung des "Weiß"). Zeichen, Bewegungen der Hand auf einem Blatt. Die Formulierung einer Geste, einfach, und eine Reise ins Unbekannte. Das "Weiß" birgt Geheimnisse, die sich dem gewöhnlichen Blick meist verschließen. Vielleicht erzielt man eine Sensibilität, die bei jeder einzelnen Wahrnehmung eine Wunde hinterläßt. Härten treten dabei auf, Gegensätze, wie zwischen Leben und Tod. Den Klang verfeinernd, umhüllt und füllt uns Stille. Unzählige sind die Stufen im "Weiß", weil unendlich die Nuancen des Schaffens. Mit Erinnerung an den "Urblitz" verschwindet der Unterschied zwischen Licht und Dunkel: Lichtwellen schleppen Dunkelheit mit sich. Die Erforschung des "Weiß" läßt in Blindheit eintauchen – bei subtil strahlender Vielfalt. S.S.

Die *esplorazione del bianco* waren, wenn ich mich nicht irre, drei Dinge: Erstens die Erforschung der Seite, die nicht beschrieben ist. Die andere [...] ist ein etwas, das mit dem Sehen und der Blindheit zu tun hat, scheint mir, [...] weil das Licht blendet und folglich blind macht. Und das ist demnach dem Bewusstsein vergleichbar, wie wir schon sagten: der Schatten des Bewusstseins, der zur Unwissenheit wird, wenn er zur Gewissheit wird. Die andere Sache hatte [...] mit Freundschaft zu tun, weil ich eine Postkarte aus Grönland von Nono bekam, der somit seine eigene Erkundung von „Weiß“ machte.

Anmerkung. Auszug aus einem Gespräch mit Salvatore Sciarrino in Salzburg am 4. August 2008. Es ging dort um den *Weißabgleich des Hörens*, um die Erkundung von Weiß mit musikalischen Mitteln als Sache der Ohren. Soll eine Kamera Dinge auf vertraute Weise repräsentieren, muss ihr gezeigt werden, was >weiß< ist. Die Kamera fokussiert ein weißes Blatt, wird auf einen Referenzpunkt getrimmt, davon ausgehend lassen sich andere Farbspektren verrechnen und werden ins Verhältnis gesetzt.

THOMAS MEADOWCROFT

Ezra Jack Plot
für Kammerensemble
und *video stills* aus „The Snowy Day“
von Ezra Jack Keats

Flöte, Bassklarinette,
Perkussion, Keyboard, 2 Violinen
und Viola

Die *video stills*, die das Stück *Ezra Jack Plot* begleiten, sind dem Buch *The Snowy Day* entnommen. Die *stills* erscheinen in der Komposition in derselben narrativen Ordnung wie in Keats' Buch. Die Dauer der Bilder ist nicht mehr an die Geschwindigkeit gebunden, mit der ein Kind das Buch anschauen und lesen würde, sie bewegen sich im Kontext der begleitenden musikalischen Struktur. Diese Struktur ist ein Versuch, die blockhaften Formen, insbesondere die Gegenüberstellung von Materialien wie Linoleum, Stoff und Farbstrukturen in Keats' Bildern, hörbar zu machen. Auf diese Weise rückt, insbesondere wenn Erwachsene die Bilder rezipieren, die Narration in den Hintergrund, und schafft Raum für ein momenthaftes Auftauchen von Kindheitserinnerungen.

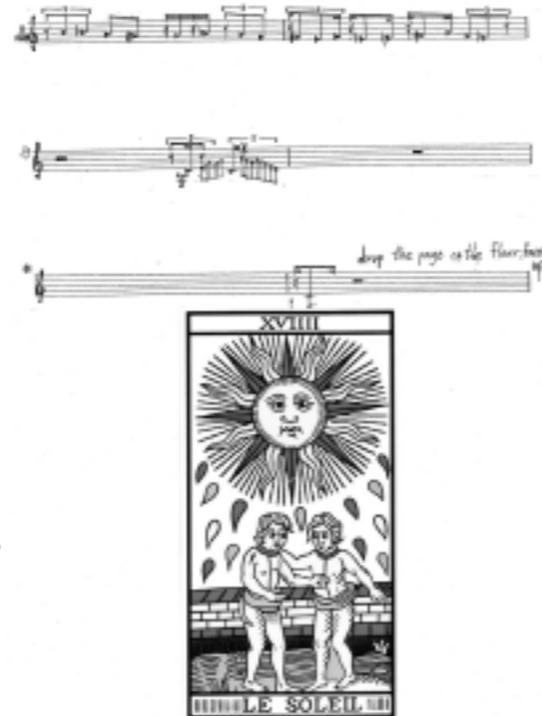
Ezra Jack Keats (1916 – 1983), Brooklyn, New York, war Maler, Autor und Illustrator. Als einer der ersten Autoren von Kinderbüchern im englischen Sprachraum thematisierte er das städtische Milieu und verwendete Collagen als Medium für seine Illustrationen. Keats illustrierte über 85 Bücher für Kinder, zu 24 davon schrieb er auch die Geschichten. Seine Werke sind in neunzehn Sprachen übersetzt. *The Snowy Day* wurde 1963 mit der renommierten 'Caldecott Medal' ausgezeichnet.

ELIAV BRAND

not Queen
für Flöte, Violoncello, Klavier,
drei Performer mit Live- und
Zuspielvideo

„not Queen“ ist ein Environment aus musikalischen, Bild- und performativen Bewegungen, die verschiedene Wirklichkeiten des Spielens und Agierens auf der Bühne präsentieren und re-präsentieren. Das Zusammenspiel zwischen den Realitäten ruft andeutungsweise und mehrschichtig mögliche Interpretationen hervor, mag uns aber auch veranlassen, herumzuschweifen und zu fragen, was ist real und was nicht. Es sind nicht unsere physischen Sinne, die hier auf dem Prüfstand stehen, sondern unsere Auslegung(en) einer Situation. Unter welchen Umständen interpretieren wir das Ausüben von Musik als Schauspiel (Bühnensprache), und vice versa? Inwieweit bedingt das, was wir hören, jenes, was wir sehen, und im Gegenzug, wie richtet das Sehen unser Hören aus? Und weiter, wie bestimmen die Medien unsere(n) Wirklichkeitssinn(e) innerhalb und außerhalb des Konzertsaales?

Eliav Brand



Partiturausschnitt: not Queen

WILLIAM ENGELEN

breaking the bar
Fensterpartitur für Ensemble
Flöte, Bassklarinette, Viola,
Violoncello, Gitarre

Ich zeichne die Partitur meiner neuen Komposition „breaking the bar“ für das KNM Berlin auf die Glassfassade der Remise. Dieser Bildträger ist wörtlich wie figurativ Rahmen für ein Anordnungsspiel von Schrift und Klang. Die Komposition entspricht einer strukturierten Improvisation, aufgebaut aus mehreren kleinen Charakterstücken, die Titel tragen wie: Pur, Bianco, Zartbitter, Krokant. Die graphische Partitur zerbricht die regelmäßige Gliederung der Fenster, durchkreuzt deren Rahmung. Auch kennt sie keinen Takt. „breaking the bar“ spielt an auf das Zerbrechen von Riegeln, Tafeln, grammatikalischer Akzentuierung. Komposition und Partitur sind inhaltlich sowie qua Material verbunden mit dem Aufführungsort und der Stadt Bludenz. Ohne die Parameter, die ich sommers vor Ort gefunden /entwickelt habe, könnte diese Komposition nicht entstanden sein. Ich zeichne mit weißer Farbe auf Glas. Tagsüber ist die Zeichnung sowohl von innen, als auch von außen betrachtet „weiß“. Wenn es

Abend wird, erscheint die Zeichnung von innen gesehen „weiß“, von außen dagegen – hinter ihr die Betonwand – schwarz. Lläuft man der Partitur entlang, „bewegt“ sich auch die Zeichnung, sie wechselt fortlaufend ihren Hintergrund. Die Beweglichkeit und Offenheit der visuellen Wahrnehmung der Partitur soll sich in der Musik spiegeln.

William Engelen

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄSSER MUSIK

Veranstalter allerArt Bludenz, Verein zur Förderung von Kunst und Kultur, Postfach 123, A 6700 Bludenz

Veranstaltungsort Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz 1, A 6700 Bludenz

Festivalinformationen, Kartenbestellung Bludenz Kultur, 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, Senioren Euro 6,-

Festivalpass Erwachsene Euro 42,- | Mitglieder Kultur Remise Euro 38,- | Am Samstag freier Eintritt für Jugendliche

Das Festival-Team Alexander Moosbrugger – *Kurator der BTZM*

Wolfgang Maurer – *Organisation*. Hildegard Gunz – *Sekretariat allerArt Bludenz*

Charly Carraro – *Technik Remise Bludenz*. Martha Mathis – *Raumpflege Remise Bludenz*

Der Vorstand des Vereins allerArt Bludenz

Dr. Michael Konzett – *Obmann*, Prof. Ingo Springenschmid – *Obmann-Stellvertreter*



Impressum Für den Inhalt verantwortlich, Medieninhaber, Herausgeber: allerArt Bludenz, Verein zur Förderung von Kunst und Kultur. Alle Rechte bei den Autoren. Übersetzungen: Birgit Hächl (F), Stefan Litwin (E), Alexander Moosbrugger (E), Stephan Reisigl (I), Ingeborg Springenschmid (E). Redaktion: Alexander Moosbrugger, Wolfgang Maurer. Gestaltung: Michael Mittermayer. Redaktionsschluss: 17. November 2008. Printed in Austria.

