

ZEITGEMÄSS
ABSTRAKT
KLIMA *versus* SINNLICHKEIT

Bludener Tage zeitgemäßer Musik

25. bis 28. November 2009 | REM/SE Bludenz



ZEITGEMÄSS ABSTRAKT KLIMA versus

SINNLICHKEIT

Werte Gäste,
seien Sie eingeladen, in einem dritten Kapitel zu lesen.
Die *Bludener Tage zeitgemäßer Musik* vervollständigen
2009 einen Zyklus zur *Zeit*, zum Begriffsgefühl des komposi-
torisch Heutigen. *Klima / Synthese / Nacht; Szenisches /*
Ritus; Sinnlichkeit re-codiert (Traum, Negation und Plain-
sound) skizzieren dieses Beziehungsgefüge näher, führen
Großformatiges zu Zeiten einer Wende mit stilistischen
Vereinbarungen eng und mit Abkehr hin zu riskant Explorativem,
dem Verführungsmoment geöffneter Fenster.

Was weithin an Störgeräuschen ausgespart und verworfen
wird, nehmen Komponisten des Auftaktabends hinein in
ihren Ideensatz, um auditive Sinnlichkeit in einem ersten
Schritt zu dechiffrieren. Beides, das Vorweg musikalischer
Bühnensprache, und ihr Hier und Jetzt, das Präsens, das
offenkundige Tun werden durchleuchtet. Des Musikers Atem,
Glottisschläge, Haut- und Fellklänge, Muskelspannungen,
was der Körper im Ganzen so veranstaltet, wenn Instrumente
gespielt, Laute veräußert werden, kommen als *Negativ-Dia-
der Musik* zum Tragen und formieren Flöte, Klavier, Schlag-
zeug qualitativ um. Deren Klangraum sonach wirkt n-dimen-
sional, das Hören scheint an den Austragungsort versetzt,

auf durchlässigem Resonanzboden zu sein. Von der *Natur* des Klanglichen handelt Parmegianis Arbeit, er metaphorisiert Hörinhalte – im Feld der Elektroakustik – stetsfort, enthebt sie azyklisch ihrer Gestalt. Gespieltes und (künstlich) Generiertes ist ineinander geführt.

An der Schwelle zur Nacht, quer-erinnernd an Wegbereiter der (Früh-) Romantik, sucht ein Referenzpaar aus Musik und Text eine Art Authentizität des Umseitigen *objektiv* ausfindig zu machen. *Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüte des Lebens*. Paul-Heinz Dittrich legt im Streichquartett III, einer Nacht-Musik nach Novalis, Stimmen für Musiker je polyphon an, notiert mehrere mitlaufende Systeme wie Etappen einer *durchorganisierten dramaturgischen Folge*. Unterbrechungen werden zu Interaktionen. Vorschlagnoten, und von denen sind viele, missen ihre eigene, eine umzäunte Zeit, sie hängen gewicht-variiert im harmonisch Ungewissen. Cornelis de Bondts *Grand Hotel* korrespondiert hier kraft Demontage und Fixierung kleinster zusammenhängender Nenner in Beethovens Opus 111 – bezogen auf Fragmente der eröffnenden Takte des ersten sowie das Thema des zweiten, finalen Satzes, der Arietta. Das Schreiben an dieser *Ausführlichkeit* für Klavier solo zu

innervieren, übernachtete de Bondt in einem Grand Hotel südlich von Blois. Der abgenutzt rote Teppich, ein alter, lädierter Eichenkleiderschrank, braun-gelbliche Flüssigkeiten, einem Wasserhahn aus Porzellan entronnen, die Erhabenheit, überhaupt das *Gedächtnis von Zeiten*, die ihn dort umgaben, erschienen de Bondt als beispiellos, als vollkommene Metapher für Tonalität.

Freitags: Eine Idee hinter dem Programm setzt den Konzertabend (des Durcheinanders) einem *erfundenen*, einem nachgestellten Traum und Riten zur Nacht gleich. Werkmeister des Traums – was für Theatermacher – wie Verdichtung, Verschiebung, werden musikalisch heimisch, umbuchstabiert und ins Allegorische überdehnt. *In einem imaginären, begrenzten Universum spielt sich ein einfühlsames Drama ab. Bluttröpfen auf Leinen*. Gleichklang – Vokale reimen sich zum Versende hin; Ähnlichkeitsfiguren; Halbreim; Worte, die Schatten werfen; Fülliges und Feines und Insistieren; Beschwörung; vom Magischen; vom Zauber: allesamt Zutaten für einen musikalischen Konflikt ohne jenen Ausweg, der Weiteres, anderweitig *Wünschenswertes* eröffnen würde. Etwas dunkel verworren, obskur. Ein Kontinuum aus Skalen verloren gegangener Zeiten.

Ein gutes Stück Stimmarbeit

Der frühe Samstagabend, das Violoncello-Recital, steht in den Zeichen reiner Stimmungen, präziser Intonation, Scordatura; konzentriert auf Obertonverhältnisse, Mikrintervalle. Sie hören zweierlei Umgang damit, sanfte Alterationen, viel Augenmerk auf Schwebungen bei Ernstalbrecht Stiebler, eine Plainsound-Litanei von Wolfgang von Schweinitz. Jérôme Combiers *Vies silencieuses* („Stille Leben“) versammeln sieben Instrumentalstücke für Ensemble, von elektroakustischen Interludien durchsetzt, beziehen Nomenklaturen, Betrachtungen der Zeit, bildnerische Arbeiten – jene von Morandi, Penone, von Raphaël Thierry – mit ein. Thierry formt mittels Kohle und Sand Licht szenisch um, das er von unten her durch eine Glasscheibe hervortreten lässt, er zieht eine Lichtspur, die darüber zur modulierbaren Materialität wechselt, so dass noch zu bestimmen sein wird, ob die *Bildgabe* des Malers und Ausführenden dem Schatten entspricht – deckungsgleich – oder dem Licht, das ihn umgibt, dem Sand-Mäander oder den Händen, die ihn hinwegfegen, somit den Erscheinungen einer Form oder deren Auslöschung.

Wir freuen uns über Ihr Kommen.
Alexander Moosbrugger, Kurator der BTZM

Komponistengespräche

Cornelis de Bondt, Ernstalbrecht Stiebler,
Frédéric Pattar, Jérôme Combier

Uraufführungen

Knut Remond, *Poison Melodies*
Ernstalbrecht Stiebler, – SCHWEBEND –

Österreichische Erstaufführungen

Alex Buess, METENFES / KHAT
Cornelis de Bondt, *Grand Hotel*
Paul-Heinz Dittrich, *Streichquartett III*
Alexander Moosbrugger, *Silben, Skalen, Nacht*
Frédéric Pattar, *La Nuit Remue*
Wolfgang von Schweinitz, *Plainsound-Litanei* / NATURGESANG
Jérôme Combier, *Vies silencieuses*

Die Interpreten

Ensemble Phoenix Basel
Gerard Bouwhuis, *Piano*
Sonar Quartett
Agnieszka Dziubak, *Violoncello*
Ensemble Cairn Paris

MITTWOCH, 25. NOVEMBER 2009

19:00 Uhr Eröffnungsvortrag

20:00 Uhr **Alex Buess** METENFES für 5 Lautsprecher (4.1) (2003), ÖEA

Knut Remond Poison Melodies für Piccolo, Bassflöte, Piano und Perkussion, verkettet und gegliedert mit 25 auswechselbaren, einzelnen, wiederholbaren Teilen (2009), UA

Alex Buess KHAT für verstärkte Bass-Flöte, elektro-akustisch manipulierte Perkussion & Live-Elektronik (2003), ÖEA

Bernard Parmegiani De Natura Sonorum für Tonband (1974-1975)

Ensemble Phoenix Basel

Christoph Bösch, Flöten

Daniel Buess, Schlagzeug

Jürg Henneberger, Klavier

Thomas Peter, Elektronik

ALEX BUESS METENFES für 5 Lautsprecher (4.1)

Metenfes heißt auf amharisch Atem. Ein äthiopisches Wort, weil mich die Kirchen und die ins Erdreich eingelassenen Bauten von Lalibela so sehr faszinieren: Die Kirchen dort lassen niemanden gleichgültig. Diese wirkungsvollen Bauten sind zur Gänze und in einem Stück aus roter Basaltlava herausgehauen. Die Idee, etwas an einem Stück aus etwas viel Größerem herauszuholen, war für *Metenfes* Ausschlag gebend. Ich habe diverse Atemzyklen von Menschen und Tieren analysiert und strukturell auf den zeitlichen Verlauf angewendet. Durch die Verteilung des Klangbildes auf je zwei Lautsprecher und einen Subbass-Lautsprecher umschließt das Klangfeld den Zuhörer wie der Körper seine Lunge: in vier sich gegenüberliegenden Stereoebenen, die hin und wieder verschmelzen und sich dann voneinander lösen.

Das Klangmaterial besteht selbst-redend aus Atemklängen sowie aus Fell- und Hautklängen: Haut deshalb, weil sie den atmenden Körper umschließt. Es finden vorwiegend nicht-alterierte Klänge Verwendung. Elektronische Klangerzeugung habe ich nur angewendet, wenn ich sie auf der Basis des natürlichen Klanges als Formante einsetzen konnte: es gibt in *Metenfes* folglich keine rein elektronisch erzeugten Klänge: vielmehr wurden die verwendeten Geräusche, durch drastische Verstärkung bei der Aufnahme, vom mikroskopischen in den makroskopischen Bereich „transponiert“. Das Stück war in seiner ersten Fassung ein Auftragswerk des *Taktlos Festival Bern*.

Alex Buess

KNUT REMOND Poison Melodies für Piccolo, Bassflöte, Piano und Perkussion

Poison Melodies ist ein langsames Stück, mit kürzeren und längeren Takt- bzw. Tempowechseln, damit es sich mit diesen 25 verketteten Teilen fortbewegt oder schleicht, windet, ähnlich wie eine Klapperschlange. Die Kontrasträume innerhalb des Stückes, das in 25 Einzelteile gegliedert ist, die man beliebig zusammenstellen kann, sind in ihrer Klangarchitektur aufgespreizt zwischen hoch und tief, lang und kurz zwischen den einzelnen Instrumenten und Tonräumen.

Das Piccolo kontrastiert und spiegelt mit hohen und lang angehaltenen Tönen das Piano und umgekehrt und wird akzentuiert und abgesteckt mit der Perkussion. Der Pianist spielt einhändig, das Pedal bewirkt oder schafft in seiner Funktion Gegensätze zwischen „trübe“, „verschwommen“ und „perlig“. Flöte, Perkussion und Piano begleiten einander

wechselseitig. Das Piano wird zusätzlich mit seinem Resonanzkasten gegenüber den beiden Instrumenten Flöte und Perkussion durch Elektronik hervorgehoben und vergrößert und bewirkt dadurch einen überdimensionierten Klangraum. Die Idee von *Poison Melodies* ist, dass das Publikum das Gefühl hat, mittendrin zu sitzen im Resonanzkasten mit den Saiten und der Mechanik. Mit punktuellen melodischen Tastaturlinien und den abrupten, pfeilartigen Geräuschkaskaden bzw. -girlanden der Piccolo-Flöte, mit den klanglichen, zischenden Raumakzenten von Gongs, Großer Trommel und Peitsche.

Räumliche und zeitliche Labyrinth entstehen: *Poison Melodies* übermittelt in seinem Gestus etwas Alt-Tänzerisches. Abstrakt und konkret in den Takten, bewegt und düster, aber auch heiter,

vergangene Tänze schimmern durch (z.B. Gaillarde, Polka, Courante, Totentanz oder Trauermarsch). In Tempo und Ausdruck bewegt sich das Stück im übertragenen Sinne mit den Bildern des Malers Jan Vermeer: Zeitstillstand, eingefrorene Augenblicke. *Poison Melodies* ist ein Zustand, ein Labyrinth von Echos, musikalisch und außermusikalisch, ein fragmentarisches Sammelsurium aus Dünkel, Raum und Zeit, Aufschrei, Groteskheit und Nacktheit.

Poison Melodies ist ferner inspiriert von der asiatischen westlichen Großstadtkultur mit einer Mischung aus Pekingoper und dem Geruch „süß-sauer“ aus Imbissbuden-Restaurants, bestückt mit trüben Goldfischaquarien.

Poison Melodies strahlt eine angespannte Ruhe aus, etwas Apokalyptisches, Dämonisches, Melancholisches, schlüpf in und umhüllt sich mit mittelalterliche(n) kulturgeschichtliche(n) Eigenheiten, im besonderen im Kontext der Malerei, mit Gemälden, der Bildthematik von Sünde, Wollust und Tod. Die Darstellung von dunkel, hell, ernst, heftig, unheimlich, schrill, hässlich und burlesk. Imaginär gekleidet in merkwürdigen Reisemänteln mit diesen übergroßen Kapuzen. Tätowiert wird *Poison Melodies* mit einem Satz der Künstlerin Jenny Holzer: „You are trapped on the earth so you will explode“.

Knut Remond

Für KHAT wollte ich eine äußerst aktive Hyper-Struktur erzeugen. – Durch eine komplexe, jedoch auf reduktive Ebene gebrachte Syntax und Klanglichkeit soll der Eindruck einer Metasprache entstehen: eine >>Sprache<<, deren Struktur sich nicht im Dialogisieren erschöpft. – Vielmehr ist es eine >>Sprache<<, deren Intensität motorische Aktivität, verstärkte geistige Effizienz, erhöhte Aufmerksamkeit sowie eine gewisse Bewegungsinstabilität bewirkt.

Formal besteht das Stück aus drei Teilen mit den allusiven Namen *Ataxia*, *Tron* & *Metatron*. Die Perkussionsinstrumente sind teilweise ethnischen Ursprungs, teilweise sind es aber auch Instrumente, denen eine Art <<Pidgin-

ALEX BUESS KHAT

für verstärkte Bass-Flöte, elektro-akustisch manipulierte Perkussion & Live-Elektronik

für Christoph Bösch und Daniel Buess geschrieben

Charakter >> eigen ist. Die verwendete Elektronik verstehe ich nicht eigentlich als Klangerweiterung der Instrumente, sondern eher als deren unabdingbares zweites Erscheinungsbild. Wie schon oft interessiert mich weniger die Berechenbarkeit, sondern vielmehr die Launenhaftigkeit, das akustische Eigenleben, die innere Organik, aber auch die verbleibende Unbiegbarkeit und Resistenz des <<Materials>>. KHAT, der Name einer psychoaktive Wirkstoffe enthaltenden und schon von antiken Kulturen, Völkern zur Erzeugung von Trance eingesetzten Pflanze, schien mir die richtige Assoziation zu meinem Stück zu sein.

Alex Buess

The image shows a musical score for the piece 'KHAT'. At the top, it is titled 'KHAT' and 'Alex Buess, perkussion & live electronics'. The score is written for three parts: Bass Flute (Bass-Flöte), Percussion, and Live Electronics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures and sections, with some parts highlighted in grey. The overall layout is clean and professional, typical of a musical score.

Partiturausschnitt: KHAT

BERNARD PARMEGIANI De Natura Sonorum für Tonband

Das Gegenwärtige der Vergänglichkeit, Beweglichkeit und Umwandlung der Wiederholung sind die Themen, aus welchen ein Dutzend Werke hervorgegangen sind, von *Violostries* (1963) bis *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* (1974). Mit *De Natura Sonorum* beginnt eine neue Periode, welche der Problematik der Verbindung von Klangmaterial und seinen Entwicklungsformen folgt und in welcher ich mich der Niederschrift der Klänge widme, deren Tinte sozusagen dem Material entspringt, das ich konjugieren, konfrontieren, dessen Natur ich untersuchen will. So entsteht eine dialektische Gegenüberstellung von lebendem und natürlichem, nicht eingefangenen, sondern frei sich in der Natur befindendem Klang und einem künstlichen, der nach C. Rosset „den Geschmack des verbesserten natürlichen“ enthält. Diese Musik, die „so allgemein wie möglich“ gehalten sein soll, bahnt sich

durch ständige Metamorphose und eine Folge von Induktionen vom Natürlichen zum Künstlichen ihren Weg. Kann das Gehörte, durch seinen ständigen Verwandlungsprozess, etwas über die Natur des Klangs enthüllen?

Die erste Serie besteht aus sechs Sätzen, von denen die meisten, im allgemeinen paarweise, elektronische Klänge mit instrumentalen und manchmal konkreten Klängen in Verbindung bringen.

1. *Einfälle / Resonanzen* (Incidences / Résonances) bringt auf kontrollierte Weise „sympathisierende“ Resonanzen von ursprünglich konkreten Klangereignissen mit Prozessen ins Spiel, die die variable Beibehaltung (Klangverlängerung) elektronischer Quellen ermöglichen. Die „Einfälle“ hier bilden einen Gegensatz zu den punktuellen „Zufällen“ des zweiten Satzes.

2. *Zufälle / Harmoniken* (Accidents / Harmoniques): Oft sehr kurze Ereignisse instrumentalen Ursprungs verändern das harmonische Timbre des Kontinuums, das sie unterbrechen oder überlagern. Überdies erzeugt das auf ein Minimum reduzierte Spiel der unterschiedlichen Tonhöhen eine Aufmerksamkeit für andere Phänomene, die im allgemeinen durch die melodische Form des instrumentalen Spiels verschleiert werden.

3. *Geologie der Klänge* (Géologie sonore): Gleich dem Überfliegen eines Geländes, dessen verschiedene „Klangschichten“ eine nach der anderen an die Oberfläche treten. Elektronisches und Instrumentales beginnen allmählich zu verschmelzen, von dieser Höhe aus gesehen ...

4. *Resonanzdynamik* (Dynamique de la résonance) ist die mikrophonische Untersuchung eines einzigen, durch

verschiedene Perkussionsformen zum Klingen gebrachten Klangkörpers.

5. *Étude in Elastizität* (Étude élastique) konfrontiert untereinander durch verschiedenes „Anschlagen“ von elastischen Fellen (etwa Dickdarmhäuten) oder vibrierenden Saiten entstandene Töne mit – diesem „Anschlagen“ vergleichbaren – instrumentalen Gesten, die aber durch ein Weißbrauschen erzeugende elektronische Prozesse produziert werden.

6. *Abwandlung des Timbres* (Conjugaison du timbre): Der letzte Satz dieser Serie setzt stets auf das gleiche Material bei seiner Anwendung rhythmischer Formen auf ein Kontinuum, dessen Timbre doch ständig variiert.

Die zweite Serie bringt mehr Konkretes und Elektronisches, während das Instrumentale nur noch sporadisch auftritt.

7. *Einfälle / Pulsationen* (Incidences / Battements) ist eine Art Nachhall auf den ersten Satz und führt sehr schnell zu:

8. *Ephemere Naturen* (Natures éphémères): Ein Spiel ephemerer instrumentaler und elektronischer Klänge, die mehr durch die Form ihrer inneren Bahn als durch das Material selbst in ihrer Besonderheit hervortreten.

9. *Induzierte Materi(al)en* (Matières induites): Ebenso wie die molekularen Erregungen Zustandsänderungen herbeiführen, so scheinen hier die verschiedenen Zustände der Klangmateri(al)en wie durch Induktion auseinander zu entstehen.

10. *Gekreuzte Wellen* (Ondes croisées): Die hörbaren Schwingungen der Pizzicati bilden mit den, man möchte meinen, „sichtbaren“ (Schall-) Wellen von Wassertropfen Interferenzen auf einer gleichartigen Oberfläche.

11. *Schatten- und Haarstriche* (Pleins et déliés): Kann wie eine klangenergetische Étude gehört werden: Körper werden in Bewegung gesetzt und prallen wieder zurück – die Bewegungsenergie schwächt ab und verebbt. Blasenartige Klänge und Klangpunkte verbinden die Schwerfälligkeit der einen mit einer sehr zarten Bewegung der anderen.

12. *Punkte gegen Felder* (Points contre champs): Hier legt sich die perspektivische Vorstellung verschiedener sonorer Wirkfäden eines Netzes oder Feldes nahe, welches die vordergründig punktuell wiederkehrenden Elemente fortlaufend bündelt und absorbiert, um schließlich dem sich entfaltenden Klangfeld und seinen Gesängen freien Lauf zu lassen.

Bernard Parmegiani
Übersetzung: Karin Brown / rev. Konrad Honsel, Birgit Hächl

DONNERSTAG, 26. NOVEMBER 2009

19:15 Uhr Komponistengespräch mit Cornelis de Bondt

20:00 Uhr **Cornelis de Bondt** Grand Hotel für Piano solo (1988), ÖEA

Paul-Heinz Dittrich Streichquartett III, Nacht-Musik nach Novalis (1987-1988), ÖEA

Gerard Bouwhuis, *Piano*

Sonar Quartett

Susanne Zapf, Violine

Kirsten Harms, Violine

Nikolaus Schlierf, Viola

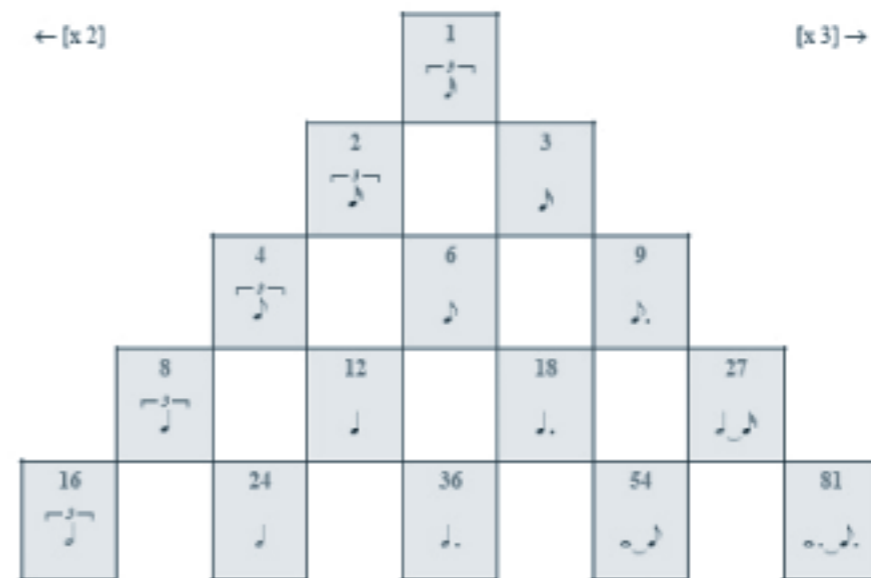
Cosima Gerhardt, Violoncello

CORNELIS DE BONDT *Grand Hotel für Piano solo*

I knew the title from the start. The first step of my research was of course to go to a Grand Hotel and stay the night. The first thing I realised after I had entered the hotel somewhere south of Blois in France, walking on its worn red carpet, after trying to close the old oaken wardrobe in vain and seeing this brown-yellow liquid coming out of the porcelain water tap, that staying in a modern motor-hotel with all its technical features, is far more convenient; but the *grandeur*, the memory of times surrounding me was unrivalled. This Grand Hotel was for me the perfect metaphor for tonality.

For *Grand Hotel* I elaborated further the analysis and composing techniques I used in *Het Gebroken Oor*. I used the last piano sonata of Beethoven, opus 111, took some fragments from the first movement, mainly the 16 opening bars, the *Maestoso*, and further the theme of the second and last movement, the *Arietta*; also 16 bars. I took the concept of analysing literary, namely dismantling the rhythm and harmony into its smallest coherent components.

For me, regarding rhythm, this meant itemize to layers of constant pulses, based on the numbers 2 and 3. If e.g. the



twelfth of a crotchet (quarter note) has the value 1, then the value of 2 gives a semiquaver triplet (16th triplet note), the value of 3 a semiquaver, the value of 4 a quaver triplet, and of 6 a quaver. Put together in a pyramid gives the following table of note values.

It s of course a variable pyramid, because any note could function from value 1.



Beethoven op. 111, Maestoso, Takte 11 bis 13

The harmony of the used fragments I abstracted to tables of chords. I derived them from the score by abstracting each concord at each time in one of the voices a note would change, be added or disappear. This means that the chords of the table could consist of normal triads or seven-chords, but also of a combination of those chords with added ornamental notes. So every concord (sound) that would appear, with or without added ornament, would produce a chord for my table. In the following example bar 11 and 12 gave a table of 16 chords.

Together with the rhythmic principle of constant pulses in plural compound relations of 2 and 3, from which I designed several rhythmic application tools, and the chord of chords, I started to re-construct the de-constructed Beethoven fragments.

From the rhythmic constant pulses I designed several application tools. One is the possibility to reconstruct a quote from the original fragment. In the following example ["Analyse ritme (Voorbeeld A)"] the rhythmical quote (which by the way is from the first piece, the first theme from the *Kammersymphonie* which I used in *Het Gebroken Oor*) is in the staff line with "1" at the

end (third staff from the bottom). It can be derived from two pulse layers, one in triplets and one in dotted quavers (staff line 2 and 3).



Patroon (Voorbeeld BB)



Analyse ritme (Voorbeeld A)

I applied the harmonic table to the various rhythmic pulses. In order to prevent harmonic ambiguity I had to develop however a system for the combination of pulses. In the following example we can see five different pulse layers:

Canonreeks (Voorbeeld B)

1. top layer, based on value 2, consists of semiquaver triplets (or sextuplets);

2. next layer, semiquavers value 3;

3. then, value 4 (2 x 2): triplets;

4. then, value 6 (2 x 3 or 3 x 2): quavers;

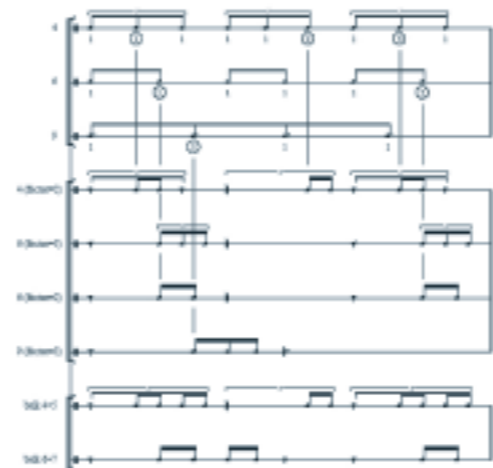
5. bottom layer, value 9 (3 x 3): dotted quavers.

In principle each of the layers should hold the chord table in normal order, so starting at chord number 1, then number 2, and so on. The problem I was facing then, is that each time when two different layers join, they will have a different chord, since each of the pulses has a different tempo. Therefore I constructed by means of a computer program which I wrote, the so called "canon-series". Starting point was that each pulse layer would form a canon with the other layers, and each time two or more numbers of the canons would join, they would have the same number, so the same chord.

This led to the following series as you can see in each of the bottom series of each layer:
 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 3, 1, 1, 2, 4, 1, 5, 3, 2, 1, 6 ...

The series is infinite of course, because each value based on the value 2 or 3 can carry the same series, so also large values like 72, 108 or 243. You will notice that the series progresses stepwise backward, forward, backward, forward and that the new chord numbers are based on a simple rhythm, alternating every two and four numbers. So series number 2, 6, 8, 12, 14, 18, 20, 24, etc. carry a new number. This rhythm, based on 2 and 3, we can see in the previous chord, "Patroon (Voorbeeld BB)".

On this rhythm, based on the speed of new numbers, I based another rhythmic tool. The three top staves have pulse layers based on the values 4, 6 and 9, so triplets, quavers and dotted quavers. On these pulse layers we apply the pattern of the previous sample BB, so the pattern of new chord numbers. The applied numbers then are subdivided in 2 and/or 3. (This we can see in the middle four staves of the following example ("Voorbeeld C")).



Ritmestructuur bepaald door Canonreeks (Voorbeeld C)

- the staff titled "4 (factor=2)" carries the subdivision in 2 of the triplet layer "4", giving semiquaver triplets;
- the staff titled "6 (factor=3)" carries the subdivision in 3 of the triplet layer "6", giving semiquaver triplets;
- the staff titled "6 (factor=2)" carries the subdivision in 2 of the triplet layer "6", giving semiquavers;
- the staff titled "9 (factor=3)" carries the subdivision in 3 of the triplet layer "9", giving semiquavers.

Finally in the two bottom staves the semiquaver triplets are combined in one staff and the semiquavers in the other. This is in short how I applied the rhythmic and harmonic reconstruction of the Beethoven fragments. It's more complicated than this, but at least you have some idea. It's not an easy piece to play. I remember I came to Gerard one day with some sketches and the question if this was playable. So he looked at them, tried out some bars and said, yes, after some severe studying this should be playable. So I went home and wrote the piece. When he received the piece when it was finished he almost fainted. He said: *two or three of those bars I could play, but*

the whole piece is like this! So it took him two years of studying, not every day of course, but playing, trying, choosing fingerings, tasting and also really studying.

Cornelis de Bondt
 Auszug aus seinem Vortrag „Broken Ear“ vom 23. Mai 2008 anlässlich des Seminars „The Musician as Listener“ am Orpheus Institut Gent

PAUL-HEINZ DITTRICH

III. Streichquartett
(„Nacht - Musik“)
nach „Hymnen an die Nacht“
von Novalis

1987 / 1988 komponiert,
uraufgeführt am 25. Februar 1989
während der Biennale für zeitgenössische Musik
in Berlin-Ost durch das
Arditti-Quartett

Als die Musiker des Arditti-Quartetts mich aufforderten, für sie ein neues Werk zu schreiben, nachdem sie mein II. Streichquartett uraufgeführt hatten, nahm ich dies zum Anlass, eine bestimmte Kompositionstechnik zu verwenden. Diese Technik, die mich in den letzten Jahren in zunehmendem Maße beschäftigt – nicht nur bei Streichinstrumenten, sondern in allen meinen Werken –, folgt der Idee, dass jedes Instrument auch polyphon zu führen sei. Die Polyphonie für das einzelne Instrument wird in parallel verlaufenden Linien notiert, wobei die Unterbrechungen als Interaktionen notwendig sind. Es kommt zu einem schnellen Wechsel von

unterschiedlichen Strukturen. Aus stark individualisierten Mikrostrukturen entstehen vielschichtige Klangbilder, die ineinander übergehen und ihre Dichte wechseln.

Formal ist das Streichquartett in vier Teile gegliedert, die ineinanderfließen. Der erste und der dritte Teil, und der zweite und der vierte Teil stehen in Verbindung zu einander, weisen gestalterische Ähnlichkeiten auf. In der Formgestaltung bevorzuge ich seit langem, so auch in diesem Werk, das Nacheinander von Fragmenten – Etappen in einer durchorganisierten dramaturgischen Folge –, die sich der Notwendig-

keit eines wechselhaften Verlaufs unterwerfen. Mein III. Streichquartett ist in Verbindung mit Literatur entstanden, so wie die meisten meiner Werke. Hier benutze ich einzelne Fragmente aus den *Hymnen an die Nacht* von Novalis. Im zweiten und vierten Teil habe ich die Texte in die Partitur und in die einzelnen Stimmen der Instrumente geschrieben. Die Textfragmente sind nur für die Musiker bestimmt. Die Wechselbeziehungen Text/Musik, die die Instrumentalisten zum Notentext parallel verfolgen können, sind Denkmaterial, welches die Interpretation beeinflusst. Die Komposition ist nicht als musikalische Auslegung der *Hymnen*

konzipiert worden. Meine kompositorische Arbeit begann mit der kritischen Auseinandersetzung des literarischen Textes. Hier fand auch die größte Annäherung an die Poesie statt. In der Komposition wird der poetische Text einer Reduktion unterworfen. Sie besteht in der Auswahl von Textfragmenten. Die poetische Sprache der ausgewählten Fragmente bleibt als stumme Schrift verborgen für die Zuhörer. Die Musik distanziert sich von den konkreten Inhalten und will durch das musikalische Geschehen verstanden werden. Durch den Sinninhalt einzelner Wörter – wie z.B. „Nacht“, „Licht“, „zerfallen“, „einsam“, „schweigender Bote“ – wurde der

Partiturausschnitt:
III. Streichquartett
(„Nacht-Musik“)

The image displays two pages of a musical score for a string quartet. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture. The lyrics are written below the staves, with some words in German. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The overall style is characteristic of the late 18th or early 19th century, consistent with the text's reference to Novalis and his work 'Die Hymnen an die Nacht'.

Prozess der Sensibilisierung des Klanges motiviert. Einige Fragmente im zweiten Teil und ein Fragment aus dem vierten Teil habe ich *Hymnen* genannt, daneben in Klammern habe ich das Wort *Rezitativ* gesetzt. Mit *Hymne* weise ich auf die Textfragmente von Novalis hin, mit *Rezitativ* auf die spezifisch musikalische Art und Weise, mit der Sprache umzugehen. Die Benennung der Rezitativform war für mich berechtigt, weil sich die Deklamation des Textes im musikalischen Verlauf wiederfindet. Diese Teile unterscheiden sich von den anderen durch ihren deklamatorischen Gestus. Zur Poesie von Novalis. Die *Hymnen an die Nacht* (1799) sind die bedeutendste,

erste große lyrische Leistung der deutschen Frühromantik. Eine andere, auf das Ich bezogene Weltsicht war der Grundgedanke, die objektive Authentizität, der Beziehungspunkt der Wirklichkeit des lyrischen Ichs zur Überwindung von Leid und Einsamkeit. Zwischen dem Reichtum des lyrischen Sprachüberschusses und andererseits der Bewältigung des komplexen musikalischen Materials entstand die Form des III. Streichquartetts. Ich versuchte, die Grundhaltung der Texte zu erfassen, und vermied jede illustrative Annäherung zum Text. Ein konkretes Beispiel für meine kompositorische Arbeit mit der Sprache kann

vielleicht die Hörerwartungen unterstützen: Auf den letzten Partitur-Seiten am Ende des 2. Teils stehen die Worte „*Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüte des Lebens*“. In den vier instrumentalen Stimmen werden kurze, motivartige Gebilde wiederholend vorgetragen, in einer metrisch-rhythmischen Verschiebung. Die Musik erreicht allmählich die Grenze des Hörbaren.

Paul-Heinz Dittrich

FREITAG, 27. NOVEMBER 2009

19:15 Uhr Komponistengespräch mit Frédéric Pattar

20:00 Uhr **Alexander Moosbrugger** Silben, Skalen, Nacht für Bassklarinette, Piano, Violine und Violoncello (2009), ÖEA

Salvatore Sciarrino Ai Limiti della Notte für Viola (1979)

Ramon Lazkano Lur-Itzalak für Violine und Violoncello (2003)

Héctor Parra Wortschatten für Piano, Violine und Violoncello (2004)

Salvatore Sciarrino Come Vengono Prodotti gli Incantesimi? für Flöte solo (1985)

Michaël Jarrell Assonance III für Bassklarinette, Piano, Violoncello (1989)

Frédéric Pattar La Nuit Remue – Hommage à Henri Michaux für Flöte, Klarinette, Piano, Violine, Viola, Violoncello (2002), ÖEA

Ensemble Cairn Paris

Cédric Jullion, Flöte

Ayumi Mori, Klarinetten

Caroline Cren, Piano

Julian Boutin, Violine

Cécile Brossard, Viola

Eric-Maria Couturier, Violoncello

Guillaume Bourgogne, Dirigat

Mit freundlicher Unterstützung von CULTURESFRANCE, in Zusammenarbeit mit dem ORF, Ö1

DIE GRENZEN DER NACHT

„Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht / Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille brannte das Licht. / Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden; / Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung“ – Worte des Expressionisten Georg Trakl aus seinem Gedicht „Nachts“ von 1913, das Anton Webern einige Jahre später vertonte und solcherart die darin angesprochene Sphäre von (Alb-) Traum und Tod auf die Musik projizierte. Als das Werk entstand, hatte dieser Ansatz schon „Tradition“, bewegten sich die Tonkünstler doch bereits seit der „Romantik“ am Rande der Nacht: Als Ausdruck von „Gegenwelt“ wandten sie sich verstärkt existenziellen Dimensionen zu; sie

tasteten sich in bis dato ungeahnte strukturelle und ausdruckspezifische Regionen vor, in denen sich die Gefilde von Nacht, Traum und Tod samt der mit ihnen verbundenen inneren Vorstellungen und seelischen Regungen in musikalischer Abstraktion widerspiegelten. Der Durchbruch zur „Atonalität“ und mithin zur „Neuen Musik“ in den Jahren um 1910 stand genau in diesem Spannungsfeld: Die frühesten Ausprägungen „atonaler“ Musik – Lieder von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern – wurden von Gedichten motiviert, die in jene Gefilde entrückten, und im Gegenzug legitimierten die Texte die neuen Klänge, worin ihre eigentliche Bedeutung lag.

ALEXANDER MOOSBRUGGER

Silben, Skalen, Nacht für Bassklarinetten,
Piano, Violine und Violoncello

Zwar verselbstständigten sich die musikalischen Mittel, die stetig weiterentwickelt wurden, zwar erlangten kompositionstechnische Errungenschaften des 20. Jahrhunderts wie Zwölftontechnik oder serielle Musik eine gewisse Unabhängigkeit von außermusikalischen Assoziationsebenen, völlig losgelöst davon haben sie sich gleichwohl nie – wie sollten sie auch, denn die Anbindung an existenzielle Dimensionen, das seismographische Erspüren verborgener Innenwelten und Grenzbereiche, ist der Tonkunst per se eingeschrieben. Dies wurzelt nicht nur in ihrer klanglichen Abstraktionskraft, die über das Wort hinausweist und auf das Unsagbare gerichtet ist, sondern auch in ihrer Iden-

tität als Zeitkunst, der das Prinzip des Flüchtigen, Vergänglichen und Schattenhaften als konstituierendes Moment innewohnt. Dass die Entrückung in Nacht und Traum auch die künstlerische Fantasie von Komponisten unserer Tage immer noch und immer wieder beflügelt, zeichnet sich im heutigen Konzert markant ab. Die Werke drehen sich, jeweils aus hochgradig individualisierter schöpferischer Perspektive, um (erfundene) Träume und die Grenzen der Nacht. Zwar sind die Stücke jedes für sich eigenständig, sie verdichten sich aber zu einem vielschichtigen und mehrdimensionalen „Traumgeschehen“, das von Alexander Moosbruggers „Silben, Skalen, Nacht“

für Bassklarinetten, Klavier, Violine und Violoncello eröffnet wird. Tatsächlich scheint der Bauplan dieses 2009 komponierten Stückes, das Teil einer Werkgruppe von Quartettbesetzungen ist, einer „Traumlogik“ zu folgen. An die Konstituierung eines auratischen Klangraums schließen sich suggestiv montierte (zweisprachige) Texte von Henri Michaux und Heraklit an, die die Interpreten nur innerlich lesen, deren Sinn sie aber auf eigenwillige Weise reflektieren, indem sie den einzelnen Silben mit musikalischen Aktionen Ausdruck verleihen. Dieser spitzfindig die Grenzen herkömmlicher Vertonung oder klanglicher Übertragung sprengende Abschnitt mündet in einen Kulminationspunkt, aus

SALVATORE SCIARRINO *Ai Limiti della Notte für Viola*
Come Vengono Prodotti gli Incantesimi ? für Flöte solo

dem, mit Zeitverzögerung, zarte, spieltechnisch variierte Skalen und Leitern wie aus einem Urgrund entspringen. Sie ziehen ihre Kreise, lösen sich allmählich auf, um nach einer blitzartig aufleuchtenden Referenz an die Musikgeschichte – Zitate von Bach („Schleicht, spielende Wellen“, BWV 206), Varèse („Amériques“) und Mozart („Cosi fan tutte“) „wie durch Werkmeister des Traums ineinander gefügt“ (Moosbrugger) – in ein traumverlorenes musikalisches Niemandsland einzugehen. Wenn das Traumhafte, Jenseitige und Schattenhafte in der zeitgenössischen Tonkunst fokussiert wird, darf Salvatore Sciarrino nicht fehlen. „Wir werden bis

an die Schwelle der Stille geführt, wo unser Ohr sich schärft und der Geist sich jeglichem Klangereignis öffnet, als würde er es zum ersten Mal hören. Die Wahrnehmung wird so erneuert und das Zuhören zu einem emotionalen Ereignis“, bemerkte Sciarrino über seine Musik, in der er mit Vorliebe die „Grenzen zur Nacht“ auslotet; so in dem diese Inspirationsquelle bereits im Titel benennenden Stück „Ai Limiti della Notte“ von 1979. Stand im Eröffnungskonzert der Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik 2007 die Fassung für Violoncello auf dem Programm, so wird dieses Mal die Version für Viola solo dargeboten. Mit ihrem warmen, ele-

kratzbürstigen Tonfall ist die Viola zwischen dem tieferen Violoncello und ihrer kleinen Schwester, der Violine, angesiedelt, von der sie sich im 20. Jahrhundert nachdrücklich emanzipiert hat. Dass die „Grenze zur Nacht“ eng verknüpft ist mit der Scheidelinie zwischen Leben und Tod, zwischen Erinnern und Vergessen, daran lässt das Klangbild der Komposition keinen Zweifel. In „Come Vengono Prodotti gli Incantesimi ?“ (1985) für Flöte solo konzentrierte sich der italienische Komponist dagegen, angeregt von Mozarts „Zauberflöte“, auf die magischen Kräfte der Musik. Sciarrino wäre allerdings nicht Sciarrino, wenn er bloß vordergründig „verzaubern“ wollte. So

RAMON LAZKANO
Lur-Itzalak für Violine und Violoncello

verbirgt sich hinter der klanglichen Außenseite ein tiefgründiges Sinnieren über den künstlerischen Prozess selbst: „Die Magie muss noch kommen. Unterdessen die schmerzliche Erkenntnis, dass nur das Auftauchen aus dem Alltäglichen ansonsten in der Banalität verhaftete Dinge mit Sinn erfüllt. Unabdinglich ist für uns die Magie. Sie tritt aus unserem Leben heraus, und ist doch so sehr darin enthalten. Das ist der Grund, warum die feinen Zaubersprüche gemacht werden. Wie also schreibt man eine Komposition zur Feier der 'Zauberflöte'? Da bitte, eine verzauberte Flöte“ (Salvatore Sciarrino). Ist das Solo die einsamste, so stellt das Duo die intimste Form der Kammermusik

dar. In Ramon Lazkanos „Lur-Itzalak“ (2003) führen Violine und Violoncello indes nicht gerade trauliche Zwiegespräche. Vielmehr gemahnt die Musik an die fremde und unheimliche Sphäre des Traumhaft-Magischen und der Geisterbeschwörung. Schon der Titel mutet wie eine Beschwörungsformel an. Er bedeutet so viel wie „Schatten der Erde“ und ist dem Baskischen entnommen, womit der spanische, in San Sebastian geborene Komponist seine Identität als Baske unterstreicht. „Lur-Itzalak“ ist das dritte Stück seines „Schatten“-Zyklus für Streichinstrumente, der auf Mikrointervallen und fragilen, instabilen harmonischen Feldern basiert. Zwar wurde es für

HÉCTOR PARRA
Wortschatten
für Piano, Violine und Violoncello

das Ballett von Monte Carlo als Teil einer Reihe von „Miniaturen“ geschrieben, die Musik zieht aber auch ohne Choreographie in den Bann, ja, jenseits visueller Vorgaben sind der Fantasie des inneren Auges keine Grenzen gesetzt. Dass auch der aus Barcelona stammende Komponist Héctor Parra auf „Schatten“ insistiert, darauf lässt sein Trio „Wortschatten“ (2004) schließen. Den Begriff entlehnte er einer Metapher von Paul Celan, der in seiner Lyrik, auf der Suche nach unverbrauchten Bildern und Wendungen, „Sprachgitter“ durchbrechen und „Wortschatten heraushauen“ wollte. Auf den Klang oder auf „Klangschatten“ übertragen, ging es Parra um

die Schaffung eines akustischen Erlebnisraums, in dem die Energieimpulse der Instrumente Einfluss auf Wahrnehmung von Rhythmus und Zeit ausüben. Er konfrontierte in „Wortschatten“ zwei gegensätzliche Zeitflüsse – einen drängend nervösen der beiden Streicher und einen statischen, „schattenhaft“ auf Resonanz zielenden des Klaviers –, die erst allmählich in schüchterne Dialoge treten, um schließlich ihre Rollen zu tauschen.

Héctor Parra war Schüler des Schweizer Komponisten Michael Jarrell, der sich für seine Werkreihe „Assonances“, wie er im Vorwort der Partitur erläuterte, ebenfalls von einem Phänomen der

„Dichtkunst“ inspirieren ließ: „Die Verse der ältesten französischen Dichtungen beruhen nicht auf Reimen, sondern nur auf Assonanzen. Zwischen zwei Versen besteht eine Assonanz, wenn ihre letzten betonten Vokale identisch sind. Die Phoneme oder Klänge, die diesen Vokalen vorangehen oder sich anschließen, müssen weder ähnlich noch grundsätzlich verschieden sein. Orthographie spielt keine Rolle, nur die Vokale müssen gleich klingen.“ In Analogie dazu beruhen die einzelnen Stücke im Kern auf der gleichen Grundidee, die jedoch jeweils unterschiedlich zur Entfaltung kommt. Die Nummer 3 dieser von Jarrell als sein „Skizzenbuch“ charakterisierten Werk-

reihe entstand 1989. Mit der ihm eigenen Durchdringung von strenger Kontrolle des Materials und filigraner, schwebender Klanglichkeit schöpfte er in „Assonance III“ das spieltechnische Potenzial von Bassklarinette, Klavier und Violoncello experimentell aus. Solcherart gerieten die „physischen“ Grenzen der Instrumente selbst zum Bestandteil des kompositorischen Prozesses.

Den Bogen zu Nacht und Traum sowie zu Henri Michaux (1899-1984) spannt „La Nuit Remue“ (2002) von Frédéric Pattar. Der Franzose, 1969 in Dijon geboren, versteht sein Ensemblestück gar als Hommage an den belgischen, zeitweise den Surrealisten nahe-

stehenden Dichter, dessen Poem „La Nuit Remue“ („Die unruhige Nacht“) er in Klang transformierte: „Auf einmal zeigt das Fenster im friedvollen Zimmer einen Fleck auf. Das Deckbett schreit auf, ein Schrei und ein Ausbruch; dann fließt Blut. Die Laken befeuchten sich, alles wird nass. Der Schrank öffnet sich heftig, ein Toter erscheint und stürzt zu Boden. All dies ist sicherlich nicht erfreulich.“

Da die Musik Michaux' „nächtliches Drama“ samt lakonischem Kommentar nicht einfach abbilden kann und soll, spürte Pattar, auf räumliche Dimensionen abhebend, der klanglichen Essenz der geschilderten (Grenz-) Situation

nach: „Diese Handlung kann sich nicht wirklich abspielen, stößt ständig an die Grenzen eines zu kleinen Raumes. Ich wollte dieses Musikstück in eine Grimassen schneidende Maske verwandeln.“

Egbert Hiller

MICHAËL JARRELL
Assonance III für Bassklarinette, Piano, Violoncello
FRÉDÉRIC PATTAR
La Nuit Remue – Hommage à Henri Michaux für Flöte, Klarinette, Piano,
Violine, Viola, Violoncello

SAMSTAG, 28. NOVEMBER 2009

18:00 Uhr **Ernstalbrecht Stiebler** – SCHWEBEND – für Violoncello solo (2009), UA
Wolfgang von Schweinitz Plainsound-Litanei für Violoncello solo, op. 46 (2004), ÖEA

Wolfgang von Schweinitz NATURGESANG mit Fröschen und Rotbauchunken,
Live-digitale Klangeinspielung (Computermusik), op. 41 (2000/2002), ÖEA

Agnieszka Dziubak, *Violoncello*

19:15 Uhr Gespräch mit Jérôme Combier und Raphaël Thierry

20:00 Uhr **Jérôme Combier und Raphaël Thierry** Vies silencieuses (2004-2006), ÖEA

Ensemble Cairn Paris

Cédric Jullion, Flöten

Ayumi Mori, Klarinette

Sylvain Lemêtre, Perkussion

Christelle Séry, Gitarre

Caroline Cren, Piano

Cécile Brossard, Viola

Eric-Maria Couturier, Violoncello

Guillaume Bourgogne, Dirigat

Mit freundlicher Unterstützung von CULTURESFRANCE

ERNSTALBRECHT STIEBLER – SCHWEBEND – für Violoncello solo

Schon als Student habe ich innerlich nie ganz akzeptiert, temperierte Stimmungen als gegeben hinzunehmen. Zwischen den Halbtönen schienen mir ganze Tonwelten zu liegen.

Sehr beeindruckt war ich vom *Alap*, dem Einleitungsteil des indischen *Dhrupad*, der die Töne des *Raga* gleichsam mikrotonal ertastet und sie nicht wie unsere Zwölftonreihe dekretiert. Die Inder nennen es das Erwecken der Gottheit. Die Erfahrung eines Klangraumes sensibilisiert das Empfinden für die Tonabstände und öffnet daher den Weg in die Mikrotonalität. Der emotionale Gestenreichtum einer narrativen Musik kann diese Klangräumlichkeit überdecken mit der Zeichnung einer äußerst komplexen virtuellen Welt. Eine reduktive Kompositionsweise aber kann den Klangraum öffnen, seine Vielschichtigkeit erfahrbar machen, wie z.B. bei Morton Feldman,

und in eine mikrotonale Verfeinerung des Klangaum-Empfindens führen wie bei Giacinto Scelsi. Für mich ist diese Verfeinerung primär eine mikrotonal melodische Differenzierung, die dem Harmonischen verbunden, ihm aber nicht hierarchisch untergeordnet ist. Mir erschien die Vierteltoneinteilung etwas zu hart, zu mechanisch und abstrakt. Die 1/6tel-Ton Alteration ist sanfter durch die reine Septime, die, nur durch einen 1/6tel-Ton gegenüber der temperierten kleinen Septime verringert, quasi in die Mikrotonalität einführen kann. Diese Alteration deformiert die traditionellen Intervalle nicht so sehr, sie bleiben vielmehr als „alterierte“ Intervalle erkennbar, aber mit einer neuen Farbe. Diese Möglichkeit, mikrotonales Denken in das temperierte System zu integrieren, ist für mich ein wesentlicher Punkt, um eine Verbindung zur Tradition der tempe-

rierten Stimmung aufrecht zu halten, übrigens auch die Voraussetzung für eine kontinuierliche Musikpraxis. In dieser Frage gibt es allerdings gegensätzliche Meinungen, die z.B. auf der Reinheit des mikrotonalen Systems bestehen. Meine Position kann als eine erweiterte mikrotonale Chromatik bezeichnet werden. Allerdings meine ich damit nicht, dass alles bleibt wie bisher – nur etwas Mikrotonalität dazu, quasi als Additiv! Im Gegenteil, es geht um eine neue Balance: wenn ich den Klangraum als Basis des sich verfeinernden Raumpfindens erfahren will, brauche ich mehr Raum, also mehr Zeit, in der der Klang „schweben“ kann. Kein Komplexismus, sondern im Gegenteil „reduktives Komponieren“, weniger Töne – nicht immer alle Zwölfe, die wenigen aber intensiver disponiert. Konzentration auf den Klang, nicht auf die Geste, Fasslich-

keit (ein Begriff Weberns) als Prinzip, in bezug auf das Tempo, das langsamer voranschreitet, dem Ohr etwas Zeit lässt, und die Lautstärke in einem erweiterten Piano-Umfeld, das alle Details besser hören lässt. Vor allem aber eine Restituierung der Wiederholung – nur durch dieses reduktive Fokussieren des Klangs wird er „fasslich“.

Ich arbeite z.B. immer mit einer aus Sequenzen gebildeten Zeilenstruktur, allerdings mit verschiedenen Veränderungsgraden. In diesem Stück verwende ich insbesondere eine Scordatura, zwei A-Saiten und zwei C-Saiten für das Cello, die einerseits sehr kleine mikrotonale Intervalle spielbar und deren „Schwebungen“ komponierbar macht, andererseits sehr große Intervalle, die die reine Stimmung berühren.

Der durch die Mikrotonalität erweiterte Klangraum ist nicht nur eine dreidimen-

sionale, geistige, mehr oder weniger große Schachtel, sondern ein Raum, der den vorgestellten, imaginierten Klangraum des Komponisten ebenso berührt, wie den persönlichen, gefühlten, emotionalen Raum des Hörers, das von Kafka erwähnte Zimmer, das jeder in sich habe, der als Raum im Raum die Ebenen der materiellen, geistigen und emotionalen Substanz verbinden kann. Der reale Konzertraum ist gleichsam nur das Abbild, eine Oberfläche dieses lebendigen, kreativen, durch Klang geformten Raumes, der unsere existenzielle Räumlichkeit betrifft.

Ernstalbrecht Stiebler

Partiturausschnitt: Plainsound-Litanei

Plainsound-Litany
For Cello and Voice

Lento e Grave (ca. circa 24-30)
Tempo molto più tranquillo di quanto si creda

Wolfgang von Schweinitz op. 46 (1961)

The image shows a page of a musical score for 'Plainsound-Litany' by Wolfgang von Schweinitz. The score is for Cello and Voice. It features several staves of musical notation. The top staff is the Cello part, and the subsequent staves are for the Voice. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *sfz*. There are also some annotations in German, such as 'immer mehr abwärts' and 'immer mehr abwärts', which likely refer to the pitch contour of the voice line. The tempo is marked 'Lento e Grave (ca. circa 24-30)' and the mood is 'Tempo molto più tranquillo di quanto si creda'. The piece is identified as 'Wolfgang von Schweinitz op. 46 (1961)'.

WOLFGANG VON SCHWEINITZ Plainsound-Litanei für Violoncello solo, op. 46

Anmerkungen zur Einstudierung und Aufführung

Die Saiten werden unter Verwendung der Oktav- und Duodezim-Flageolets in reinen, schwebungsfreien Quinten gestimmt, die einen klaren, ruhigen Oktavbass entfalten. Das Stück wird absolut ohne Frequenz-Vibrato gespielt. Auf diese Weise ist es möglich, für alle gestimmten Zusammenklänge (auch der nicht-konventionellen septimalen oder viertelton-alterierten Intervalle) sich das *Timbre* und *Feeling* einzuprägen und sich den jeweiligen *Sound* (= Akkord der Partial- & Kombinationstöne) wiedererkennbar und wiederholbar, „abrufbar“

zu machen. Bei dieser Stimmarbeit sind die in den Noten als Zusatzinformation angegebenen mathematischen *Schwingungsverhältnisse* nützlich, denn diese Bruchzahlen bezeichnen als *Intervall-Namen* der gestimmten Zusammenklänge (z.B. $7/4$ = „Naturseptime“, $11/8$ = „Viertelton-Quarte“) ihren relativen Konsonanzgrad und geben auch jeweils Aufschluss über die für das *Timbre* des Intervalls wichtigen *Partialton-Unisoni* und *Differenztöne*. (So produziert zum Beispiel die besonders konsonante Septimale Kleine Dezime $7/3$ ein Unisono zwischen dem 3. Teilton des höheren und dem 7. Teilton des tieferen Tons und einen Differenzton 1. Ordnung mit der

Tonhöhe des 4. Teiltons im harmonischen Spektrum ihres Zusammenklangs.) Das Tempo des Vortrags ist frei und flexibel („so langsam wie nötig“). Manche der Wiederholungen von drei oder mehr Takten können nach Belieben ausgelassen werden, und einige Stellen können (insbesondere bei der Einstudierung) gut auch mehrmals wiederholt werden, um den Klang voll auszuspielen. Die eintaktigen Wiederholungen werden immer so gespielt wie in den Noten angegeben.

Wolfgang von Schweinitz

WOLFGANG VON SCHWEINITZ NATURGESANG mit Fröschen und Rotbauchunken, Remix aus Originalaufnahme und live-digitaler Klangeinspielung, op. 41

Unmittelbar nach dem Tod meiner Mutter und meines Vaters war ich Anfang 2000 zur Erholung vier Monate lang im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf. Dort habe ich meinen ersten, mit /dank der posthumen finanziellen Unterstützung der Eltern erworbenen Computer ausprobiert und die Musiksoftware Max/MSP studiert. Nach der groben Zäsur hat es mir sehr geholfen, etwas für mich radikal Neues anzufangen. Und es waren die Frösche da mit all ihren Frühlingshormonen – dazu noch sogar die hier bei uns fast schon ausgerotteten Rotbauchunken. Also lag es nahe, am ersten Abend im Mai mit zwei guten Mikrofonen einmal

ins Moor zu gehen, um 74 Minuten dieser komplexminimalen Musik so stereophonisch wie möglich einzufangen. Die nicht edierte Originalaufnahme aus der Wiepersdorfer Wasserheide am 1. Mai 2000 war am 14. Juli 2002 im Museums-Café des Hamburger Bahnhofs Berlin zu hören – und zwar in sehr gemäßigter Lautstärke, so ungefähr, als ob der Froschteich nicht weit weg wär' – während ich sie zugleich nebenan im überakustischen Aktionsraum mit meinem dritten eigenen Max/MSP-Konzertprogramm (Ringmodulatoren, Kompressoren und laserscharf gestimmten Delay-Filtern) im Spontan-

vollzug der live-digitalen Klangeinspielung quadrophonisch modulierte, dort ziemlich laut. Sie hören an diesem Abend in Bludenz einen Remix (ebenfalls ohne jeden Schnitt) aus Originalaufnahme und quadrophoner Klangeinspielung, und fühlen Sie sich frei, jederzeit zu kommen und zu gehen wie sie es möchten.

Wolfgang von Schweinitz

JÉRÔME COMBIER UND RAPHAËL THIERRY

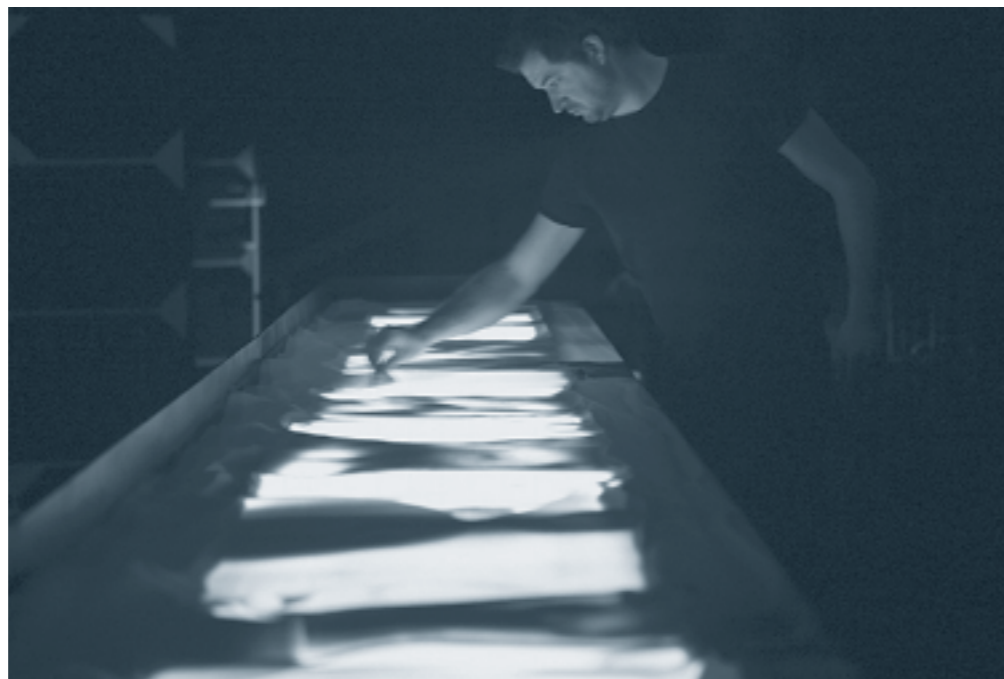
Vies silencieuses

Essere fumo für Flöte, Viola und Violoncello
Heurter la lumière encore für Gitarre, Perkussion und Piano
Interlude 1 (électroacoustique)
Feuilles des paupières für Flöte, Klarinette, Perkussion und Piano
Interlude 2 (électroacoustique)
Bois sombre für Viola
Essere neve für Klarinette, Gitarre und Violoncello
Essere pietra für Gitarre, Perkussion, Piano, Viola und Violoncello
Interlude 3 (électroacoustique)
Respirer l'ombre für Flöte, Klarinette, Gitarre, Perkussion, Piano, Viola und Violoncello

Vies silencieuses ist vor allem wie die Metapher einer Zeit, die sich von den Werken Morandis inspirieren lässt, eine Zeit, die zugänglich wird, eine Zeit, die durch den herkömmlichen Zwang der Form entsteht. Was ich von den Bildern Morandis zurückbehalten und in meine kompositorische Arbeit einführen möchte ist jene ungeheure Strenge der Form und, im Zug ihrer Erarbeitung, die Zeit, die dadurch entsteht: zugleich die Zeit des Entstehens während des Schaffensprozesses und die Zeit derer, die das Bild betrachten. Darin liegt vielleicht, was mich am meisten berührt: dass ein Kunstwerk in sich die Garantie einer gestalteten, einer außerordentlichen

Zeit enthält und dass dieses Pfand einen Akt der Hoffnung darstellt. *Vies silenziose* wird so zur Metapher der Zeit des Künstlers, als Suche nach einer Geduld, die sich von den Bildern des Malers inspiriert, als Zwang der Form und Arbeit der Wiederholung.

Es gibt in den *Vies silenziose*, wie es sich in den Titeln sämtlicher Stücke zeigt, einen starken Bezug zum Plastiker Giuseppe Penone. Wenn ich dessen Werke betrachte, bin ich ergriffen von ihrer seltsamen Poesie, von den Rätseln, die sie aufgeben. Es scheint mir, dass sie die Sorge in sich tragen, alles zu hinterfragen: den Werkstoff, den sie verfestigen, den Ort, an dem sie ihre Anerkennung finden (manchmal vermischt sich das eine mit dem anderen). Sie enthüllen das, was man eine Ontologie im „Machen“ nennen könnte, im Akt, eine



Vies silenziose, Raphaël Thierry am Aktionstisch. Photo: Isabelle Meister

Handlung auf eine Sache oder ein Material auszuüben, und was just die Existenzberechtigung dieser Handlung ausmacht. Sein, für Penone, „Fluss sein“ –, heißt „berühren“, heißt „noch einmal machen“ – den Wald noch einmal machen –, die vom Gehirn auf unserer Schädeldecke hinterlassenen Abdrücke, die vom Wasser auf dem Stein hinterlassenen Abdrücke wiederfinden. Dies heißt auch: sich hier zu befinden, in der unwahrscheinlichen Kontaktzone zwischen dem Wasser und dem Stein, zwischen der Luft und unserem Körper, unseren Nägeln, unseren Wimpern. Ich lese aus Penones Werk die für mich wesentliche Idee einer Natur heraus, die aufgerufen wird der verschiedenen Zeiten wegen, die sie eröffnet: die geologische Zeit in *Essere fiume* („Fluss sein“), die vegetabilische Zeit in *Respirare l'ombra* („Schatten einatmen“),

Repetere il bosco („Den Wald wiederholen“), *Sentiero* („Weg“), und die so erfindungsreichen wie poetischen Versuche (im Sinne einer poiësis, die Sinn stiftet). Diesen Zeiten wird eine künstlerische Zeit entgegengesetzt: den Stein so zu behauen, wie das Wasser ihn aushöhlt, die Ringe des Baums wiederzufinden, um Einblick in sein Alter zu gewähren. Für mich nimmt diese Konfrontation die Suche nach einer Eigenzeit des Klangs an, nach einer zugleich idealen und unmöglichen Unmittelbarkeit, die in dem Moment wo sie entsteht auch vergeht und sich auf äußerst verhaltene und gedrängte Weise gibt, als Zeit der Luft, des Rauchs – *essere fumo*. „Es ist bezeichnend, dass Penone, in seiner Art über die Skulpturen zu schreiben und zu sprechen, die verbalen den substantivischen Formen immer vorzieht. Es ist signifikant, dass eine Skulp-

tur von Penone ein Verb als Titel haben kann – ein Verb im Infinitiv, also infinitiv fortgesetzt, möglicherweise einen Wunsch ohne Ende ausdrückend, wenn es denn kein kategorischer Imperativ ist. So etwa das Verb „sein“: Das Werk mit dem Titel *Essere fiume* („Fluss sein“) gibt sich bei seiner Betrachtung wie eine Skulptur, die rigoros den Unterschied zwischen dem Objekt und dem Sein, dem Raum und dem Äther offenbart.“ (Georges Didi-Huberman) „Einen Stein herausziehen, den der Fluss geformt hat, in der Geschichte des Flusses zurückgehen, den genauen Ort in den Bergen entdecken, wo der Stein hergekommen ist, aus dem Berg einen ganz frischen Block herausziehen, mit dem neuen Steinblock eine genaue Reproduktion des aus dem Fluss gezogenen Steins herstellen, das bedeutet selber Fluss zu sein.“ (Giuseppe Penone)

Kann ich mir in der Musik eine ähnliche Fragestellung vorstellen? Vielleicht ist dies nicht möglich, aber ich möchte glauben, dass der Stein durch die mineralische Beschaffenheit einzelner Klänge herangerufen werden kann, dass sich der Wind im Raum, den die Musik ausstrahlt, hörbar machen kann. *Pierres* (Steine), *Feuilles* (Blätter) und *Neige* (Schnee) werden von der begehrten Berührung der elementarsten Dinge künden, einer Art zu hören, weil man nicht berühren kann, weil man nicht Stein, Blätter und Schnee sein kann. *Lumière* (Licht), *Ombre* (Schatten), *Fumée* (Rauch) werden von der Anstrengung künden, die man unter-

nimmt, um der Musik das Immaterielle zurückzugeben, das ihr eigen ist.

Metapher des Ephemären: die Sand-Zeichnungen von Raphaël Thierry

Es schien mir, dass ich von dem Moment an, wo ich mich mit szenischer Musik beschäftigte, Morandi und Penone hinter mir lassen musste, so wie dies schon notwendig geworden war, als die Komposition danach verlangte, nichts als Musik zu sein. Die Bekanntschaft mit Raphaël Thierry in der Villa Medici erschien plötzlich eine Selbstverständlichkeit, als er mir seine schwierig zu beschreibenden Installationen zeigte.

Es handelt sich um leuchtende, längliche Kästen, die das Licht gefangen halten, wobei sich schattenhafte Konturen in Sand-Mäandern abzeichnen, die Umrisse eines Körpers, einer Schulter, eines Arms. Diese Sand-Zeichnungen, ihr Licht und ihr Schatten, werden dann von großen Spiegeln eingefangen, die in einem bestimmten Winkel zu ihnen stehen. Der Eindruck entsteht, dass diese Sandspuren in der Luft schweben, wie ein Fresko – Hände, die zeichnen und verwischt werden, Zufall der Form, im Augenblick der Musik, die zum Verschwinden zurückkehren, so wie die Musik selbst. Wenn die Komposition des Zyklus *Vies silencieuses* auch unserer

Bekanntschaft vorhergeht, so beruht der originäre Wille zur Zusammenarbeit doch darauf, einen Zwischen-Ort zu finden, zu imaginieren und zu schaffen: Klänge und Sand-Zeichnungen.

Jérôme Combier

Übersetzung: Martin Kaltenecker

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

Festivalinformation Hildegard Gunz 0043 (0)664 500 55 36, E allerart.bludenz@gmx.at, www.remise-bludenz.at
Kartenvorverkauf zu Öffnungszeiten der Galerie allerArt Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz
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*
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. Redaktion: Alexander Moosbrugger, Wolfgang Maurer. Gestaltung: Michael Mittermayer. Redaktionsschluss: 17. November 2009. Printed in Austria.

