



Bludener Tage zeitgemäßer Musik 2010

24. bis 28. November, Remise Bludenz



4. Fülle

Sehr geehrte Damen und Herren,

wir laden Sie ein, Musik unserer Zeit im Konzert zu hören, konzentriert auf Festivaldichte. Jeder Abend bringt vier Inhalte, weist eine Quadriga der „Fälle“ vor. Die Stücke stehen – als Variation aus Nominativ, Genitiv, Dativ, viertem Fall – in einem bestimmten sprachlichen Winkel zueinander. Die Programme formulieren vollständige Sätze, nominieren kompositorische Zugehörigkeit, Objektstatus, das Patiens, Referenzen und so fort über Position, Umkehrung und Umgebung.

Beleuchten und kommentieren Adjektive der näheren Beschreibung (energisch, gemächlich, *gelb*, kurzatmig) oder Fokussierungen auf Strukturmomente in der Musik – je nach Komposition und Sichtweise – eine feste Programmidee und suchen das Verbindende zwischen den Dingen darzustellen, so sei das Verfahren erweitert zugunsten der großen Form, einer zwar nicht klassischen, doch viersätzigen, abendfüllenden „Sinfonie“ aus grundverschiedenen Federn.

Ein Wunschvorhaben dieser Art ist gut mit „starken Stücken“ umzusetzen, mit gewichtigen, in Gestalt, Besetzung und hinsichtlich stilistischer Eigenheit ungleichen Werken, die gelegentlich wenig um sich herum zu dulden scheinen.

Für die „Bludenzer Tage“ ist der Versuch unternommen, beides, die Werke in einem strengen, doch von thematischer Verpflichtung entbundenen Programmaufbau zu realisieren, als in-sich-geschlossenes-Ganzes, wenn wir so wollen, und sie als „Teil der Formulierung“ zweit-zu-hören. Im Spiegelfeld einer durchlaufenden Vierheit musikalischer Semantik

sichtbar sind Substruktur¹ (Satzgefüge, Satztypen, Polyphonie im Quartett, die Fallseiten der Pyramide bei Stockhausen) und Verknüpfungsangebote, namhaft gemacht: variierte Stellung; Hoquetus-Technik (verschränkte Stimmführung); Komponisten und Werke werden zweifach gegeben (Objekt-/Subjekttausch), im musikhistorischen Rekurs auf Palestrina, Christopher Tye, Nicolas de Grigny, einem (indirekt) Schumann'schen² und Heinz Holligers Blick auf Johann Sebastian Bach; Marien-Replik / Bedeutungsdenotation; Zahlenspiel und Annäherung („Glanz“/Zohar);³ die Eröffnung akustischer Räume auf dem Weg⁴ zu „musique spectrale“ (Fundamental-/Partialtonklang), auch historischer, „mitteltöniger“ Stimmung; Neufassung schließlich und Auflösung von Syntax um 1970.⁵

Die „Komposition für Violine und modulare Synthesizer“ von Dietrich Eichmann entstand als Auftragswerk. Alfred Knüsel, Pierluigi Billone, Jean-Baptiste Marchand und Reinhard Fuchs haben neue Stücke für uns geschrieben und sind im Anschluss an die Konzerte bereit zum Gespräch.

Folgend auf einen Zyklus zur „Zeit“ somit soll es 2010 um „4 Fälle“ gehen, an eine grammatische Kategorie, die Deklination, angelehnt; sprachverwandt und welterschließend.

Ihr Interesse, Ihr Besuch würde uns freuen.

Alexander Moosbrugger



¹ *Ave maris stella, Installation „Streichquartett“, Dum transisset I-IV*

² *Schumanns Fugen für den Pedalfügel/die Orgel op. 60*

³ *„Harmonien“ und „Glanz“ spielen mit demselben Material*

⁴ *– es blühen tausend Blumen –*

⁵ *Ferneybough: Sieben Sterne/Cage: Music und Thoreau*

Komponistengespräche

Pierluigi Billone, Dietrich Eichmann,
Reinhard Fuchs, Alfred Knüsel,
Jean-Baptiste Marchand

Uraufführungen

Pierluigi Billone: *Mani. Stereos*
Dietrich Eichmann: *KfVumS*
Reinhard Fuchs: *Torus*
Alfred Knüsel: *Installation „Streichquartett“*
Jean-Baptiste Marchand: *„Ein Freund spricht“*
Nicolas de Grigny/Alexander Moosbrugger:
Ave maris stella

Österreichische Erstaufführungen

Karlheinz Stockhausen: *Harmonien/Glanz*
Gianluca Olivelli: *Liquescantiae*

Die Interpreten

musikFabrik
Pellegrini Quartett
Petra Stump, Bassklarinette
Trio Amos
Bernhard Haas, Orgel
Gisèle Kremer und Jihee Rhim,
Registrierung/Orgelassistentz
Ekkehard Windrich, Violine
Thomas Rehnert und Dietrich Eichmann,
Analogsynthesizer/Step Sequencer

ZYKLUS ZUR ZEIT

- 2009 ZEITGEMÄß ABSTRAKT, KLIMA VERSUS SINNLICHKEIT
 - _ Klima/Synthese/Tageszeit-gemäße Werke, Teil 2 (Nacht)
 - _ Szenisches/Ritus, Kammeroper
 - _ Sinnlichkeit re-codiert (Traum, Negation und „Plainsound“)
- 2008 ZEIT IM BILD: NOTATION, FILM, OBJEKT
 - _ Zum Schriftbild der Musik: Partitur als gestauchte Zeit;
 - _ Zeichnen /Notieren/Programmieren – der erweiterte Schreibtisch
 - _ Austragungsorte der Musik; Komponieren als Zitat, Bearbeitungen fremder Werke, Übertragung / Übersetzung
 - _ Bewegtes Bild/entfaltete Zeit – Musik für den Film/Musik als Bühnensprache
 - _ 3D: Musik und Architektur/musikalische Skulptur
- 2007 ZEIT UND PROSAGEDICHT
 - _ „New Complexity“ – kognitive Dissonanz
 - _ Zum Zeitaspekt der Musik in Stille und Improvisation; Tageszeit-gemäße Werke, Teil 1 (Eos, Mittag, Abendlicht)
 - _ Sozial-reflektive Ansätze



MITTWOCH, 24. NOVEMBER

18.30 Uhr, Remise Galerie

John Cage (1912 - 1992): *Mureau* für Sprecher (Tape) – 1970

20.00 Uhr, Remise

Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007): Aus „Klang – Die 24 Stunden des Tages“: 10. Stunde, *Glanz* für Fagott, Viola, Klarinette, Oboe, Trompete, Posaune, Tuba – 2007, ÖEA

Nicolas de Grigny (1672 - 1703): Aus „Premier livre d'orgue“: Hymnus *Ave maris stella*, eingerichtet für Ensemble von Alexander Moosbrugger – 1699/2010, UA (Plein jeu, Fugue à 4, Duo, Dialogue sur les grands jeux)

Gérard Grisey (1946 - 1998): Aus „Les espaces acoustiques“: *Prologue* für Viola solo – 1976

Alfred Knüsel (* 1941): *Installation „Streichquartett“* – Vier nicht zyklische Passagen – 1987-1990, UA

MUSIKFABRIK, PELLEGRINI QUARTETT

In Zusammenarbeit mit dem ORF, Ö1 – Live-Mitschnitt

Sendetermin: 30. November 2010, 23.03 Uhr

JOHN CAGE Mureau

Auszug des Plattentextes *HighFidelity, Künstler-schallplatten in der Sammlung Marzona: John Cage speaks* MUREAU, Edition RZ 9006, 2008

Mureau ist eine Textarbeit, die keine konventionelle Syntax aufweist. Es handelt sich um eine Mischung von isolierten Buchstaben, Silben, Wörtern und Phrasen. Das Textmaterial – Passagen zu Stille, Klang und Musik – entnahm Cage dem Tagebuch [...] Henry David Thoreaus (1817-1862). Cage ordnete dieses Material anhand von Zufallsoperationen (*chance operations*) neu und orientierte sich hierbei an den Abmessungen der Konkordanz des chinesischen Orakelbuchs I Ging. Der Titel [...] antizipiert das Gliederungsprinzip der Textpartitur. [...] Mureau ist komponiert, um betrachtet und gehört zu werden, ebenso eine visuelle Textarbeit wie auch eine akustisch interpretierbare Partitur. Der Vortrag von Mureau, gelesen von John Cage, [...] öffnet] die Sprache [...]

Malte Hubrig

rechts
Autorin: Martha Angharad Agostini

JOHN CAGE "MUREAU" (1970)

MUSIC|THO|REAU

„Mureau is a made-up word; the text is a I Ching determined mix of letters-syllables-words-phrases-sentences from the Journal of Thoreau“. Dies ist John Cages Einleitung zum Stück, anlässlich einer Vorlesung 1975. Das Stück wurde für das Minneapolis Magazin "Synthesis" gedruckt. Erstmals 1972 bei S-Press Tapes (München) herausgegeben.

Vorwort:

writing through space
yellowish silence
Kontextuelle Bedeutung but
the meaning results always from the combination of elements which
per se are not significant
combining and recombining Lévi-Strauss, not forgetting e.e.cummings
Prozess als Abnutzung Behandlung, Betrachtung oder Collage
„ab_straktes“ Wort entspricht weder der Realität noch der Imagination
oder Abstraktion

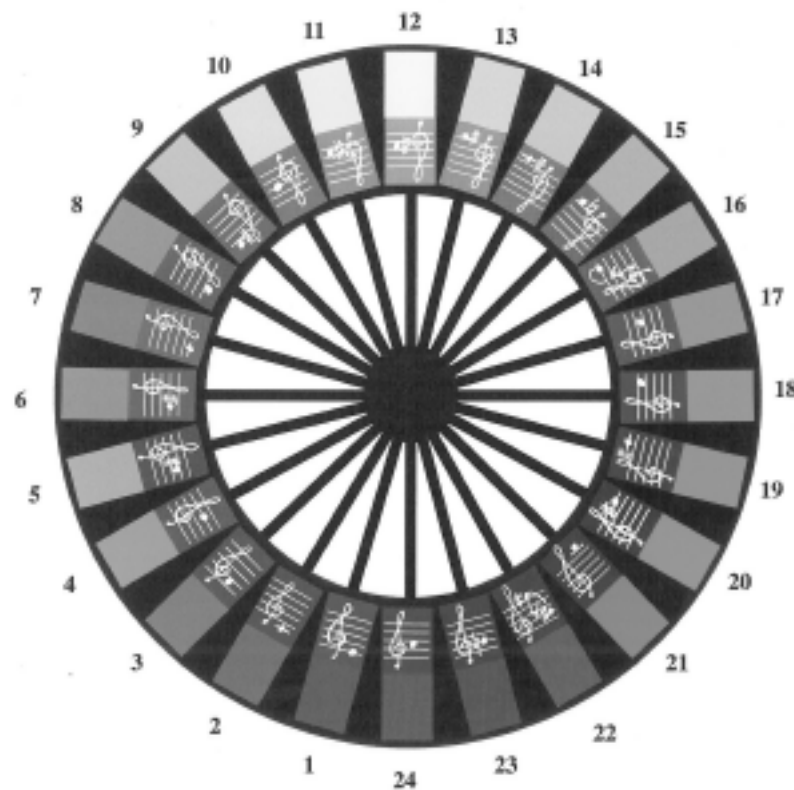
es kommt erst durch die Umstellung, dass der Raum personalisiert wird;
de/komponieren heißt
de/Konditionierung „in those waves of sounds“
Die Phoneme sind nicht getrennt von den Beziehungen, durch die sie sich
einander
gegenseitig
be stimmen
Intonation possibility
of influencing
ohne eigen[schaften]
„Disobedience“ als In-Sub-ordination
Graphen, Konstellation von Auswahlen idiosyncrasies empfinden entfremden
Homologie is a question of balance
per Osmose Phasen-verschiebung
that "remind you of wild beasts";
Genügsamkeit.
it is it Verkörperung des Sinnes Klang nimmt/
wird Körper (nicht Form)
together
und Diese stimme (Seine?)
dies ist der char_char_Charme
Sense is non-
sense within a structure
Klangmetapher nachhaltiges Oxymoron, Ausnutzung der
audible rings
Irreduzibilität
und er [derSinn] ist immer woanders, umgestellt
Atmen und ECHO "and suggest a relation" Ab-
wesenheit

"then there is music"



Der Platz von Fagott, Bratsche und Klarinette ist die Mitte der Bühne. Sie stehen zueinander in einem großen Dreieck, wobei sich die Position der drei Interpreten fünfmal verändert – gemäß den fünf Großabschnitten, aus denen GLANZ besteht. Nach Möglichkeit sollen Posaune, Trompete und Oboe von Balkonen seitlich der Bühne ihre Einschübe spielen. Der oder die Tubistin spielt indes im Gehen und bewegt sich hinter dem Bühnentrío. Das Bühnenlicht spielt in dieser 10. Stunde eine besondere Rolle. „Die Spieler und der Saal glänzen in dessen geheimnisvollen Licht, das immer glänzender wird.“ Die elektronische Klang-Projektion befördert diese Magie. „Die Farbe der 10. Stunde von KLANG ist HKS 69 [Gelb]. Die Musiker könnten Kleidung in dieser Farbe tragen oder – wie bei der Uraufführung von GLANZ (am 19. Juni 2008 im Amsterdamer Muziekgebouw) – Kostüme in verschiedenen Weißtönen“.

Stefan Fricke



KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Glanz für Fagott, Viola, Klarinette, Oboe,
Trompete, Posaune, Tuba

Glanz, die 10. Stunde aus „Klang – Die 24 Stunden des Tages“, Stockhausens letztem, unvollendet gebliebenem Werkzyklus, ist ausgelegt auf eine Dreiviertelstunde, gedacht für drei Holz-, drei Blechbläser sowie Viola. Die Einrichtung von de Grigny (Hymnus „Ave maris stella“, im Original für Orgel gesetzt) durch Alexander Moosbrugger erweitert diese Besetzung um drei Streicher. 3 plus 3 plus 4. Gespielt wird in einer auf „d“ varierten mitteltönigen Stimmung.



Skala d, mitteltönig

Vermischte Bemerkungen, Arbeitsnotizen,
aus der Legende

Eine veränderte Tongebung, ein revidiertes Timbre, Abstufungen – terrassendyna-

NICOLAS DE GRIGNY/ALEXANDER MOOSBRUGGER
Ave maris stella, eingerichtet für Ensemble

misch – sind erwünscht; Verzierungen elegant, vornehm, cembalistisch ausführen; wesentlich – willkürlich (*coulades*); vor dem Schlag, port de voix. PLEIN JEU, Plein chant, Cantus firmus, Mittelstimme:

Ave, maris stella,
 Dei Mater alma,
 Atque semper Virgo,
 Felix caeli porta.

Salut, étoile de la mer,
 Mère nourricière de Dieu
 et toujours Vierge,
 heureuse porte du Ciel.

Bach – in seiner Weimarer Zeit – schrieb de Grignys Livre ab, eine Auszeichnung, mit Korrekturen des Drucks, hie und da, etwa FUGUE [grave] à 4 anstelle – genetivus possessivus, genetivus auctoris – von „à 5“; was wir mit de Grigny verbinden; dort ein *b*, hier ein versetztes Ornament; Setzfehler, was für eine Spekulation, eingeladen zu sein, eine fünfte Stimme hinzu zu phantasieren; wessen Werk wir letztendlich hören, (inter-

pretatorisch) realisiert ... Engführung: die Takte 13 ff, neuer Kontrapunkt: 24 ff. DUO, ein doch recht schneller Tanz, nichts Lautes. DIALOGUE SUR LES GRANDS JEUX, Achtel in etwa wertentsprechend,

inegal, lombardisch; Nachsilben, harmonischer Parkplatz (in der Zeit); tremblement; Klang: labial; Bruch, sotto più voce possibile: die Takte 64 ff, eine Schattenorgie, pppp p/pppp/ppppppp/ppp; Echo; Cor Anglais, (Bass-) Klarinette in B, Fagott, Trompete C, Tenorposaune, Tuba, Streichquartett.

Alexander Moosbrugger



GÉRARD GRISEY Prologue für Viola solo

Betrachten wir also dasjenige Stück Griseys, das am sichtbarsten – wie Wagners Vorspiel zu *Das Rheingold* – auf einem Fundamentalton aufbaut, nämlich den *Prologue* für Viola solo aus dem Jahr 1976. Er eröffnet – wie das Vorspiel zu *Das Rheingold* – einen großen, mehrteiligen Zyklus: *Les espaces acoustiques* (Die akustischen Räume). Geradezu paradigmatisch komponiert Grisey hier mit den Phänomenen der Klangbearbeitung und -erzeugung. An diesem Zyklus entwickelte und verfeinerte er seine Technik der „musique spectrale“; der *Prologue* gehört zu den frühen Stücken und trägt noch die Züge des unmittelbaren Zugriffs auf das neu gewonnene Kompositionsmaterial. Grisey selbst sagte über *Les espaces acoustiques*: „Manche Stücke haben sogar einen demonstrativen, fast didaktischen Aspekt, als wäre ich bestrebt gewesen, in der Euphorie dieser Entdeckung, die Aspekte einer neuen Musiksprache, die ich nach und nach erfand, so klar wie möglich herauszustellen“.

Der *Prologue* steht wie der gesamte Zyklus *Les espaces acoustiques* über dem Fundamentalton Kontra-*E*. Natürlich kann dieser Ton von der Viola nicht erreicht werden. Um sie wenigstens den 3. Partialton *H* spielen lassen zu können, ist ihre tiefste Saite um einen Halbton herab gestimmt – eine Parallele zu Wagner, der ja seinen tiefsten Ton Kontra-*Es* ebenfalls durch ein Herabstimmen der tiefsten Saite der Kontrabässe erhält.

Der Beginn des *Prologue* besteht nur aus Partialtönen über Kontra-*E*. Dabei sind diese Partialtöne nicht temperiert angenähert, sondern werden rein, also mikrotonal, notiert. Dies ist etwa am fünften Ton des Stückes zu sehen, dem siebten Partialton, der ja bekanntlich etwa ein Sechstelton tiefer ist als die kleine Septime (plus zwei Oktaven) über dem Fundamentalton. Das *d1* ist hier mit einem Pfeil nach unten notiert, um die Erniedrigung um einen Sechstelton anzugeben.

Die erste Phrase des Stückes besteht [...] aus den Partialtönen 5 (*gis*), 4 (*e*), 6 (*b*), 9 (*fis1*), 7 (*d1*, um einen Sechstelton erniedrigt). Daraufhin folgt ein zweifaches *H*, eben die herabgestimmte C-Saite der Viola, der 3. Partialton über dem Fundamentalton Kontra-*E* – eine Figur, zu der Grisey schreibt: „Comme un battement de coeur. / Wie ein Herzschlag.“ [...]

Die darauf folgenden Phrasen lassen sich allesamt auf Partialtöne über Kontra-*E* zurückführen. Allmählich wird der Tonraum nach oben erweitert, mit den Partialtönen 10 (*gis1*), 11 (*a1* plus einen Viertelton), 12 (*b1*), alles *ordinario* und *con sordino* auf der Viola gespielt. Nachdem dieser 12. Partialton nicht nur erreicht, sondern auch bestätigt ist, folgt eine Art von „mikrotonaler Chromatik“ abwärts. Zusätzlich wechselt die Bratsche von *sul tasto* zu *sul ponticello*. Eine Störung fällt hiermit in das reine Spektrum ein, die Töne rutschen aus dem Obertonbereich über Kontra-*E* heraus und

gehen ins Geräuschhafte. Hier beginnt der Prozess, der das Stück bestimmen wird: die Entwicklung vom reinen Klang zum inhomogenen Spektrum und in letzter Konsequenz zum Geräusch. Das Stück wechselt erst einmal zurück in den *ordinario*-Bereich und ins reine Spektrum; die Erweiterung des Obertonraums wird fortgesetzt mit den Partialtönen 13 (*c2*, einen Viertelton erhöht) und 14 (die Oktavierung des 7. Partialtons, also das *d2*, wiederum um einen Sechstelton erniedrigt).

Der erste Ton, der sich nicht dem reinen Obertonspektrum über Kontra-*E* zuordnen lässt, tritt genau in der ersten Phrase auf, die ohne Dämpfer ausgeführt wird. Wir sehen wiederum, wie Grisey Klangfarbe und Tonhöhenorganisation verbindet. Dieser Ton ist [...] eine besonders ‚rein‘ wirkende leere Saite, das *d1*, die aber nicht ins reine Obertonspektrum passt, in dem ja das *d1* als 7. Partialton um einen Sechstelton erniedrigt ist – und vorher auch

immer so intoniert wurde. Um zu verdeutlichen, dass dies nicht Zufall, sondern kompositorische Absicht ist, lässt Grisey die Phrase mit *crescendo* auf diese leere Saite zusteuern. Die Störung des reinen Spektrums wird deutlich gesetzt, aber leitet zunächst unmerklich, im feinen Übergang den Prozess der Eintrübung des harmonischen Spektrums ein.

Springen wir ans Ende dieses Prozesses: Das Spektrum ist vollends ins Rutschen gekommen, mit Tönen, die nicht ins reine Spektrum gehören, immer häufiger mit *glissando* durchsetzt. Auch hier betont Grisey durch seine Anmerkung die Entwicklung, das Prozesshafte: „... die gegriffenen Töne *unmerklich*, wie angegeben, in Glissandi übergehen lassen. Der Übergang muß allmählich erfolgen.“ Schließlich ist die Anfangsphrase umgeformt zu einem einzigen *glissando*-Sturz, dem Geräusch immer weiter angenähert durch *sul ponticello* und die Anmerkung:



„Extrêmement violent et grinçant. Pression d’archet exagérée. / Äußerst heftig und kreischend. Mit übertriebenem Bogendruck.“ Es bleibt nur noch eine Geräuschkurve mit äußerst starkem Bogendruck, der bloßes Kreischen, keinen reinen Klang mehr erzeugen soll. Als erster Ton mit wahrnehmbarer Tonhöhe schält sich später die leere Saite auf dem *H* heraus. Im letzten Teil des Stückes findet eine Verfärbung und Verschiebung dieses tiefsten Tones statt, in die – bei einer Gesamt-Aufführung des Zyklus *Les espaces acoustiques* – die anderen Instrumente einfallen und so den nächsten (aber früher komponierten) Teil *Périodes* beginnen.

Die Entwicklungen des *Prologue* laufen wie ein Wachstumsprozess ab, allmählich, in natürlicher Weise zu- oder abnehmend. Die Initialzündung für *Les espaces acoustiques* lag ja gerade hierin: Bei Versuchen mit einem Spektrometer sah Grisey das innere Leben der Klänge. Der Musikwissenschaft-

ler Peter Niklas Wilson schrieb dazu: „Eine Offenbarung für Grisey: Nein, der Klang ist kein statisches Objekt, kein Schnittpunkt von Parameterwerten, er ist ein Lebewesen, ein Organismus in ständiger Bewegung.“

In diesem Sinn ist auch die eingangs angeführte Anweisung zu verstehen, das pulsierende *H* solle „wie ein Herzschlag“ gespielt werden. Und dieses Bestreben hat Grisey in seinem Schaffen zu einer komplex anmutenden, aber doch organisch pulsierenden Rhythmik geführt.

Jörn Arnecke

Auszug aus „Spektrales Denken in Gérard Griseys „Prologue“ und Richard Wagners „Rheingold-Vorspiel“. In: *Musiktheorie im Kontext*. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Hrsg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr, Michael von Troschke. Berlin 2008. Seiten 193–197

ALFRED KNÜSEL Installation „Streichquartett“ – Vier nicht zyklische Passagen

Aus einem Diskurs mit G. M., meine Streichquartette betreffend

Mit dem Holz des Bogens geschlagene Töne, hinter dem Saitenhalter produzierte Geräusche, all diese Klangerzeugungen sind nicht eben neu. Das Interessante daran ist, dass diese Klänge intensivere Spuren ihrer Erzeugung tragen. Eingerissene Formelemente können crude, verletzend wirken. Zugleich bedeuten ihre Bruchstellen eine Fragilität, welche eine neue Ordnung andeutet. Frühere Funktionen beginnen zu spielen: Die Auseinandersetzung – hier mit Palestrina – ist gemeint; seinem farblichen Reichtum anhand von Vokalen und Oberton-Bezügen, seinen kontrapunktischen Spannungselementen, dabei durchsichtig, schwerelos strömend.

—
Irgendwie lässt es sich nicht von Null aus beginnen. – Aber von den Klängen aus vergangener abgelebter Zeit entsteht nun eine frische Verdichtung – des schon benutzten Ton-Raumes – im Jetzt.

Zu den einzelnen Werken

Quartett I: Form steht dem Symbol-Paar „Ruhe-Verdichtung“ gegenüber.

Quartett II bleibt Anordnung, letztlich unberechenbar.

Quartett III: Scheinbar recht divergierende Ereignisse schließen sich im fortschreitenden Zug des Werkes zu einer Einheit zusammen.

Quartett IV: Archaische Elemente behaupten, trotz inniger Verbindung, ihre formale Autonomie.

Alfred Knüsel





DONNERSTAG, 25. NOVEMBER

20.00 Uhr, Remise

Alfred Knüsel (*1941): *Installation „Streichquartett“* – Vier nicht zyklische Passagen – 1987-1990

Karlheinz Stockhausen (1928-2007): Aus „Klang – Die 24 Stunden des Tages“: 5. Stunde, *Harmonien* für Bassklarinette – 2006, ÖEA

Brian Ferneyhough (*1943): *Dum transisset* [Sabbatum] *I-IV* nach Christopher Tye (1525-1572) – 2006/2007

(Reliquary, Totentanz, Shadows, Contrafacta)

Jakob Ullmann (*1958): *Komposition für Streichquartett 2* – 1998/1999

Komponistengespräch im Anschluss an das Konzert

PELLEGRINI QUARTETT

PETRA STUMP – BASSKLARINETTE

KARLHEINZ STOCKHAUSEN Harmonien für Bassklarinette

Während ich im Mai 2006 in einer Probe zur Vorbereitung der *Stockhausen-Kurse für Musik* mit Suzanne Stephens eine magische Aufführung von *LIBRA für Bassklarinette und Elektronische Musik* erlebte, hörte ich innerlich ein neues Werk für Bassklarinette. [...]

Im Sommer 2006 schrieb ich eine Version von *HARMONIEN für Flöte*, die ich mit

Kathinka Pasveer einstudierte und die einige besondere Ergänzungen und Veränderungen enthält, ganz aus den Eigenheiten der Flöte herausgehört. Sie ist als selbständige Partitur veröffentlicht.

Harmonien entstehen aus Melodiegruppen, die einzeln in verschiedenen Tempi, Rhythmen und Lagen gereiht werden. Im Anschluss an eine Gruppe werden ihre Töne als sehr schnelle Perioden ohne Rhythmus und in anderer Lagenverteilung wieder-

holt, so dass die Melodie wie ein vibrierender Akkord als Harmonie wirkt.

Aus der 25tönigen Reihe von *KLANG* bildete ich 5 Gruppen mit 3 – 4 – 5 – 6 – 7 Tönen (*Notenbeispiel 1*). Die Harmonisierung der 1. Gruppe zum Beispiel klingt drei Oktaven höher und 8mal so schnell, 13 plus 5 plus 2 plus 1mal periodisch wiederholt in dreimal fallender Oktavlage mit diminuendo und ritardando (*Notenbeispiel 2*).

Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1 shows five groups of notes, each with a tempo marking in a box: 1. $\text{♩} = 42,5$, 2. $\text{♩} = 63,5$, 3. $\text{♩} = 40$, 4. $\text{♩} = 47,5$, 5. $\text{♩} = 50,5$. The notes are written on a staff with various dynamics: *f*, *fp*, *p*, *f*, *pp*, and *f*. A bracket at the bottom indicates the tempo: (klingt wie notiert / sounds as notated).

Notenbeispiel 2

Notenbeispiel 2 shows five groups of notes, each with a tempo marking in a box: 1. $\text{♩} = 190$, 2. *rit.*, 3. $\text{♩} = 190$, 4. $\text{♩} = 190$, 5. $\text{♩} = 190$. The notes are written on a staff with various dynamics: *f*, *mp*, *f*, *pp*, and *pp*. A bracket at the bottom indicates the tempo: (klingt wie notiert / sounds as notated).

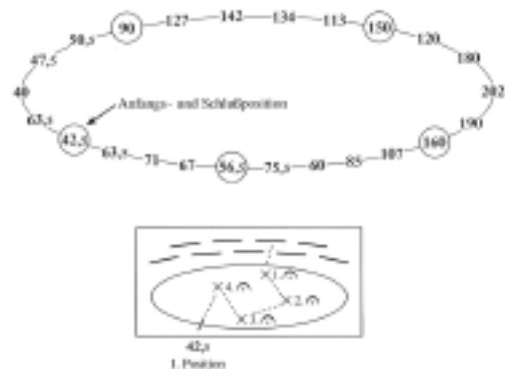
Die Umwandlung einer rhythmischen Melodie in einen schwebenden KLANG geschieht in einem Prozess von 5 x 5 Gruppen mit allmählich aufsteigender und wieder herabsteigender Lage.

Melodie zu Klang – Rhythmus zu Vibration – in der fünften der 24 Stunden von *KLANG*.

Aufführungspraxis

HARMONIEN soll auswendig gespielt werden. Es empfiehlt sich, in größeren Sälen die Bassklarinette zu verstärken. 5 x 5 Tongruppen werden nach und nach im Tempo beschleunigt von (*Viertelnote*) = 42,5 bis (*Viertelnote*) = 202 und anschließend wieder verlangsamt. Suzanne Stephens bewegt sich beim Spielen auf dem Podium langsam in einer Ellipse von ganz links (vom Publikum aus

gesehen) nach ganz rechts und zurück nach links. Die Tempi sind auf dem Fußboden markiert. Dabei macht sie einen Schritt oder zwei Schritte von Tempo zu Tempo. Zu Beginn jeder der fünf Melodiegruppen dreht sie sich einmal im Kreis (siehe eingekreiste Tempi):



Zu Beginn kommt sie energetisch mit drei oder vier Schritten in der Mitte des Podiums aus dem Hintergrund durch eine Öffnung zwischen den *spanischen Wänden* und spielt die vier Fermaten in verschiedene Richtungen. Dabei macht sie einige Schritte zwischen den Fermaten, um die erste

Position (42,5) der Ellipse zu erreichen. Während der Aufführung wird sie von einem Verfolgerscheinwerfer beleuchtet. Vor dem Anfang ist der Kreis dieses Scheinwerfers auf die Öffnung zwischen den *spanischen Wänden* gerichtet, wo sie dann herauskommt.

Karlheinz Stockhausen

Auszug der Spielpartitur
(Einführung, Aufführungspraxis) zur 5. Stunde
aus „Klang – Die 24 Stunden des Tages“



BRIAN FERNEYHOUGH Dum Transisset I-IV nach Christopher Tye

Wie viele seiner Zeitgenossen schrieb der Renaissancekomponist Christopher Tye eine Reihe polyphoner Kompositionen für Gambenconsort, die zu den bemerkenswertesten seiner Zeit gehören. Seit einigen Jahren nehme ich ausgewählte Stücke dieser Sammlung als Grundlage für meine Arbeiten, deren jüngste – vier Sätze für Streichquartett – die vier Consortstücke, die auf dem alten Choralfragment *dum transisset sabbatum* basieren, als Ausgangspunkt für kontrastreiche Neuerfindungen. Die Untertitel, die ich den Sätzen gegeben habe, lauten: *Reliquary*, *Totentanz*, *Shadows* und *Contrafacta*.

In *Reliquary* werden die flüchtigen Fragmente von Tyes ursprünglichem Material nur als Vorschlagsnoten innerhalb einer umschließenden Struktur gehört, die überhaupt nicht von Tye abgeleitet wird. Erst in der zweiten Hälfte des Satzes beginnen diese Figuren allmählich Konturen anzunehmen. *Totentanz*, mit seinen sich schnell

ändernden Techniken und Strukturen, ist ein „schwarzes Scherzo“, inspiriert von Kirchenfresken, die den Tod beim Tanz mit seinen Opfern zeigen.

Shadows lässt die Quellenmaterialien in vielen verschiedenen Formen in den Vordergrund treten, aber immer verschleiert und immateriell, eine leuchtend-schattenhafte Traumsequenz. Da das Choralfragment, auf dem die Tye-Stücke basieren, weder besonders profiliert noch bemerkenswert ist, erlaube ich mir – vielleicht etwas respektlos –, eine Reihe von möglichen „Verbesserungen“ vorzuschlagen. Da sich keiner dieser Versuche als besonders stabil erweist, verklingt das Werk in einem leicht verwirrten und bangen Versuch, Tye-Stoffe als Heilmittel gegen den Ausbruch von Chaos zu empfehlen.

Brian Ferneyhough

(ins Deutsche übertragen von Wilhelm Werthern)



JAKOB ULLMANN Komposition für Streichquartett 2

fremde worte — fremde töne

Unter den erzählungen [des] osteuropäischen judentums findet sich folgende überlieferung:

„Es heißt, dass der große Baal-Shem-Tov, wenn er unglück für die jubenheit heraufziehen sah, die angewohnheit hatte, einen bestimmten platz im wald aufzusuchen, um zu meditieren. Dort pflegte er ein feuer zu entzünden, ein bestimmtes gebet zu sprechen und das wunder trat ein: die bedrohung für die jubenheit verschwand.“

Später, wenn sein schüler, der verehrte Maggid von mezeric aus gleichem grund im himmel einspruch zu erbeben hatte, dann ging er an die gleiche stelle im wald und sprach: „Herrscher des universums, böre! Ich weiß nicht, wie man das feuer entzündet, aber ich kann das gebet sprechen.“ Und wieder geschah das wunder.“

Noch später, als es an Moshe-Leib von sassov war, sein volk zu retten, ging er in den wald und sprach: „Ich kenne das gebet nicht, aber ich

weiß den ort im wald und das muss genügen.“ Es genügte und wieder geschah das wunder und die bedrohung ging vorüber.“

Danach kam es an Israel von rizzin, das unheil zu überwinden. Er saß in seinem prächtigen sessel, den kopf in den händen und sprach zu Gott: „Ich kann das feuer nicht entzünden und ich kenne auch das gebet nicht; ich kann nicht einmal die stelle im wald finden. Alles, was ich tun kann, ist, diese geschichte zu erzählen und auch das muss genügen.“

Es heißt, es habe genügt.“

(Elie Wiesel, Souls on Fire)

Es scheint, dass dieser erzählung am ende des zwanzigsten jahrhunderts christlicher zeitrechnung eine zeile hinzuzufügen ist. Es scheint, dass das, was einst als tradition inbegriff menschlichen denkens war, auch nicht mehr erzählt werden kann.

Vielleicht gilt es also, diese leerstelle zu artikulieren, auf die suche sich zu begeben, ob es noch orte – im wald, auf einer geige, einer bratsche, einem cello – gibt, wo einst töne, ihre konstellationen in raum und zeit traditionen europäischen denkens und künstlerischer arbeit weiterzugeben in der lage waren. Eine solche suche, eine suche nach möglichkeiten, ränder, voraussetzungen und die – auch historisch bedingte – gestalt einstiger orte und zeiten der töne wahrnehmbar zu machen in einer situation, in der die verfügbarkeit von tönen, von musik scheinbar selbstverständlich und darum allgegenwärtig ist, wird sich nicht mehr selbstverständlich zwischen den gestaltbrocken musikalischer landschaft bewegen

können und wird verwiesen auf die «unerhörtheit», auf die unverfügbarkeit gerade der scheinbar selbstverständlichsten und einfachsten klanglichen realitäten.

Töne – festumrissene zeichen, bedeckt mit den inschriften von konstruktionen der vergangenheit oder botschaften der zukunft – werden findlinge in einer offenen landschaft musikalischer raum-zeit, die noch dort, wo sie uns bekannt erscheinen mögen, die fremdheit des geräuschs sich erhalten und da, wo sie uns im dickicht unbekannter verflechtung fremd vorkommen, die geschichte des ausdrucks bewahren, die sie als formen expressiver gesten in 1000 jahren westeuropäischer musikgeschichte angeeignet sich haben.

Während einmal mehr menschliche existenz durch die beschwörung des inhumanen, untoter schatten der vergangenheit, umstellt von wiedergängerischen gespenstern der knechtschaft unterm erinne-

rungslosen bild ihren fortgang und ihr auskommen zu sichern hofft, bleibt die fussspur im sand letztes zeichen zurückgelegten weges, bleibt sichtbar nur in der rückschau auf den verschwindenden pfad, den man als einzigen nie mehr betreten kann, denn sein ziel ist verwehend weglos wie die wüste, seine richtung der pflug im meer.

komposition für streichquartett 2 entstand 1998/99 im auftrag des hessischen rundfunks und dauert knapp 40 minuten.

Jakob Ullmann





FREITAG, 26. NOVEMBER

20.00 Uhr, Remise

Bernhard Lang (* 1957): *Schrift 2* für Violoncello solo – 1996

Pierluigi Billone (* 1960): *Mani.Stereos* für Akkordeon solo – 2009, UA

Reinhard Fuchs (* 1974): *Torus* für Altflöte, Akkordeon, Violoncello – 2010, UA

Jean-Baptiste Marchand (* 1978): *Ein Freund spricht* für Flöte, Akkordeon, Violoncello – 2010, UA

Komponistengespräch im Anschluss an das Konzert

TRIO AMOS

SYLVIE LACROIX – FLÖTE, KRASSIMIR STEREV – AKKORDEON, MICHAEL MOSER – VIOLONCELLO

BERNHARD LANG Schrift 2 für Violoncello solo

– uraufgeführt innert der Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik 1997 –

Schrift 2 ist Teil einer Serie von „Schrift-Stücken“, die für verschiedene Soloinstrumente projiziert wurden; (Schrift 1 ist ein Solostück für Große Flöte, Schrift 3 eines für Akkordeon).

Grundkonzeption ist die Idee des Schriftzuges, ununterbrochene Linie persönlicher Signatur, welche sich in ihrer Konkretisierung an die Bestimmtheiten vergangener, längst nicht mehr integrierter Ordnungen erinnert. Der Schriftpunkt entsteht so in einem erinnernden Nachwirken determinierter Schrift und dem lauschenden Voraussehen der zukünftigen Zeichen, die sich im Vorgang des Schreibens selbst einer autogenerativen Grammatik sozusagen entbergen. Federimprovisationen, Fantasien von leeren Räumen, die allein durch Struktur bestimmt sind. So gesehen sind es Schriften jenseits der Entzifferung, vergessene Schriften, geträumte Schriftzeichen, die sich im Erklingen vielleicht selbst auslegen.

Bernhard Lang

«Mitte der 90er Jahre habe ich mich wieder verstärkt mit Improvisationsmusik beschäftigt und selbst Improvisationsmusik gemacht. Der Vorgang der Hervorbringung von Musik aus dem unmittelbaren Zeitpunkt, aus einem punktuellen Wahrnehmen von Musik heraus, war sehr lehrreich für mich. Ich habe damals empfunden, daß in dem Moment, wo ein improvisierter Zusammenhang <verschriftet> wird, etwas verloren geht, etwas an Unmittelbarkeit, an Frische, an Authentizität.»

Der Prozess des Aufschreibens, von vielen Muskschaffenden als langwieriger denn der der Komposition an sich beschrieben, erweckte bei Lang oftmals das Gefühl, «Erfüllungsgehilfe der eigenen Musik» zu sein, das im Kopf Fertige in den unzulänglichen, semiprovisorischen Zustand der geschriebenen Partitur zu bringen. «Vor den <Schrift-Stücken> hatte ich mit streng determinierten musikalischen Parametern gearbeitet, [...] entstand der Wunsch,

aus meinem selbstkonstruierten Bastleruniversum zu entkommen[, ...] entwickelte sich der Gedanke, die Improvisation in den Schreibvorgang direkt überzuführen. Dieses unmittelbare Musikentstehen aus dem Jetzt, dem Moment, legte ich auf den Schreibvorgang um. Ziel war ein punktuelles, erinnerungsloses Ertasten von Musik, bei dem das von architektonischen Gedanken bestimmte Konzipieren von Musik beiseite gelassen wird.»

Ausgehend von den Theorien Derridas, dass Schrift jene Selbstvergessenheit sei, «jene Entäußerung, das Gegenteil des verinnerlichenden Gedächtnisses, der Erinnerung, welche die Geschichte des Geistes eröffnet», kam er zur Erkenntnis, dass sich die Schrift – Niederschrift als Abbilden der ersten Schrift, nämlich der Gedächtnisspur – dem Vergessen entgegenstellt: «ich schreibe, lesend in meinen Erinnerungen. Gegenwärtig ist nur dieser Punkt, über dem meine Feder schwebt: in diesem Sinn wird

alle Präsenz durch Erinnerung konstituiert.»

«Ich ging dann zu einer Art <automatischem Schreiben> über», erinnert sich Lang. «Ich habe Linien in einem sehr raschen, kitzelnden, vorwärtsprechenden Schreibvorgang aufgezeichnet, um möglichst wenig in die Fallen der Rück- oder Vorausschau zu tappen. Wurde ein innerer Spannungszustand erreicht, dann habe ich die Stücke innerhalb weniger Tage niedergeschrieben.»

War im «Versuch über das Vergessen» die Schrift eine Schicht der Übermalung, die sukzessive die streng ausgeschriebene Ebene der Komposition überdeckte, so brach sich in «Schrift» (1996/97 entstanden) schließlich das Unmittelbare des Entstehens von Musik synchron zum Schreibvorgang Bahn. «Ich entdeckte die Präzision der Gefühle. Es gibt ein inneres Korrektiv, das sich nicht aus Traditionen, Hörer-



fahrungen, vorgefertigten architektonischen und strukturellen Mustern speist, sondern auf dem momentanen Gefühl von Notwendigkeit und Stimmigkeit beruht.»

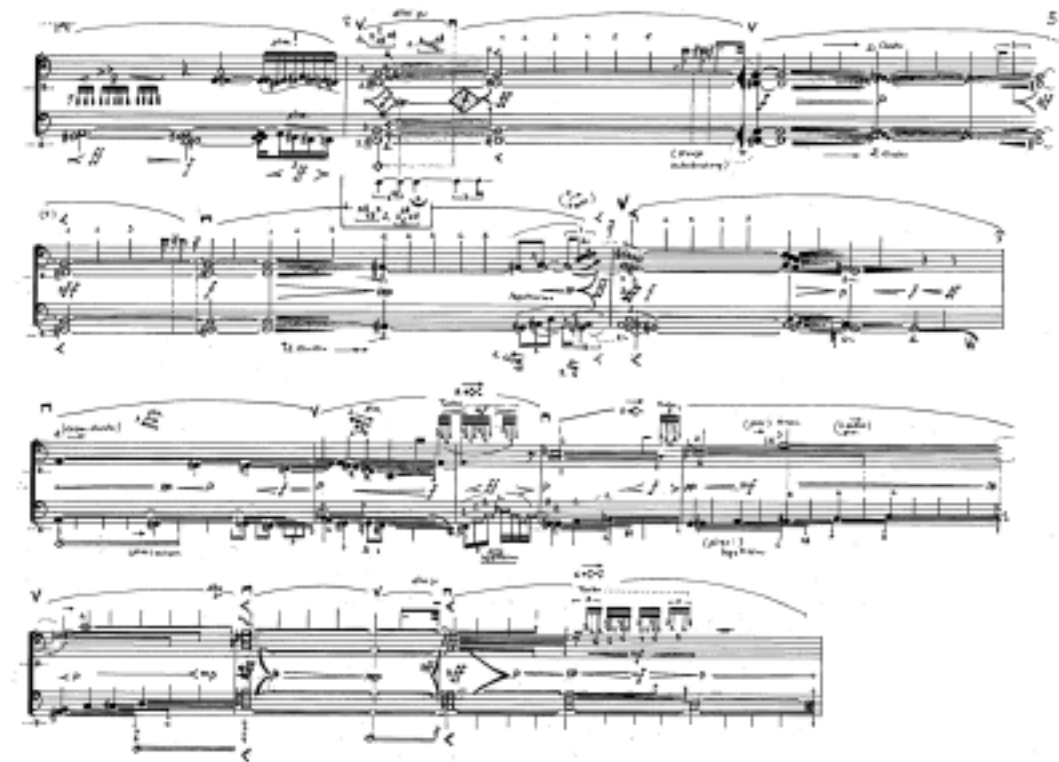
Christian Baier

Auszug aus „SCHRIFT. ENTGRENZUNG – Zu Bernhard Lang“

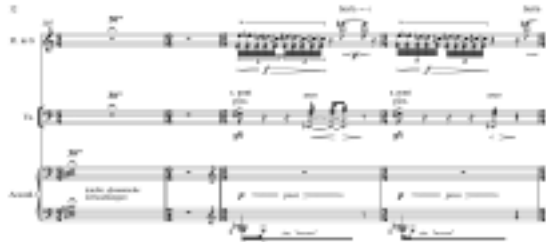
PIERLUIGI BILLONE Mani.Stereos für Akkordeon solo

ein Akkordeon wie zwei Lungen:
die Qualität des Atmens

Partiturausschnitt: Mani.Stereos



REINHARD FUCHS Torus für Altflöte, Akkordeon und Violoncello



– dem Trio Amos gewidmet –

Mit freundlicher Unterstützung
der Kulturabteilung
des Landes Oberösterreich

In vielen meiner Kompositionen finden sich einzelne Werke aus der bildenden Kunst als Inspirationsquelle. „Torus“ geht zurück auf „Torqued Torus Inversion“ – eine gebogene, torusförmige Skulptur mit 5 cm dicken und 5 m hohen, rostigen Stahlwänden von Richard Serra. Trotz ihrer gewaltigen, wuchtigen Maße entwickeln seine „minimalistischen“ Skulpturen eine erstaunliche Zärtlichkeit. Die raue Oberfläche wirkt, abhängig von Lichteinfall und Bearbeitungsspuren, manchmal wie Industrieschrott und manchmal wie Samt, der durch die Bewegung des Betrachters in Schwingungen versetzt wird. „Torus“ für Altflöte, Akkordeon und Cello ist eine sehr reduzierte Arbeit, die skulpturähnliche Züge aufweist. Wenige Modelle, die aus unterschiedlicher Perspektive und durch Zerrspiegel, Vergrößerungsgläser „erforscht“ beziehungsweise umwandert und in Schwingung versetzt werden.

Reinhard Fuchs

„Adagio cantabile“
Vielleicht.

Einfache Gedankenspiele;
Eine Phrase oder ein gesprochener Satz am Instrument ...
Und die Suche nach den treffenden Worten.
– Wunschdenken –

Ich ängstige mich davor, missverständlich zu singen;
Erinnere mich an Sätze, denen ich nur lauschte.
Sie öffneten.

„Mein Freund spricht“
Zuhören und dessen Folgen.

Der Ausgangspunkt für die Komposition war für mich das Erlebnis, ein Akkordeon in den Händen zu halten und es unter Kontrolle zu bringen – genauer gesagt, mich von dessen starker Präsenz nicht einschüchtern zu lassen. Es faszinierte mich, dass es mir fast unmöglich erschien, das Instrument vollkommen still zu halten. Zu schwer und zu sensibel zugleich erschien es mir – ständig vom Verlangen getrieben, etwas von sich zu geben. Es scheppert und knirscht, es grunzt, es singt und macht ständig auf seinen Körper aufmerksam. Das Streben danach, ständig etwas sagen zu wollen, veranlasste mich dazu, die Komposition als gesprochene

JEAN-BAPTISTE MARCHAND „Ein Freund spricht“ für Flöte, Akkordeon und Violoncello

– dem Trio Amos gewidmet –



Linie zu denken; in überhöhter, stilisierter Form auch als *cantabile*.

In der Flöte und dem Violoncello sah ich Möglichkeiten, die Sprechmechanik und das Basisvokabular des Akkordeons größer werden zu lassen und sichtbarer zu machen; Möglichkeiten, um präzisere Formulierungen zu finden.

„Adagio cantabile“ war der Ausgangspunkt meiner Arbeit – schließlich landete ich jedoch an einem anderen Ort. Denn letzten Endes hörte ich nach einiger Zeit innerlich einem Menschen zu, dem sein Gegenüber wertvoll ist.

Jean-Baptiste Marchand



SAMSTAG, 27. NOVEMBER – BREGENZ

20.30 Uhr, Klosterkirche Mehrerau, Bregenz

Carola Bauckholt (* 1959): *Gegenwind* für präparierte Orgel – 2004

Gianluca Ulivelli (* 1970): *Liquescentiae* – 2009/2010, ÖEA

21.30 Uhr, Herz-Jesu-Kirche, Bregenz

Robert HP Platz (* 1951): *Stunden: Buch* – 1999

Brian Ferneyhough (* 1943): *Sieben Sterne* – 1970

BERNHARD HAAS – ORGEL

GISÈLE KREMER, JIHEE RHIM – REGISTRIERUNG/ASSISTIERENDES ORGELSPIEL BEI FERNEYHOUGH



CAROLA BAUCKHOLT **Gegenwind**

Gegenwind ist meine erste Auseinandersetzung mit der Orgel.

Ich habe sprachähnliche Klänge gesucht, wie zum Beispiel Flüstern, Raunen oder Wimmern. Für den Flüsterbereich wurden Orgelpfeifen neben die Bohrung des Pfeifenstocks gestellt, sodass ein fast tonloses Windgeräusch zu hören ist. Der Organist fügt Konsonanten und später stimmliche Glissandi hinzu. Das Stück zeigt einen trotztigen inneren Dialog, in dem existentielle Fragen gestellt werden.

Carola Bauckholt



GIANLUCA ULIVELLI **Liquescentiae**

LIQUESCENTIAE (2009-2010). Der lateinische Titel bedeutet Zergehen, Schmelzen oder Auflösung. In der Notation des gregorianischen Chorals zeigt die Liqueszenz an, dass bestimmte Silben bei der Artikulation verschmelzen sollen, zum Beispiel bei den Worten omnis, sanctus oder laudat. Diese Konsonanten oder Halbkonsonanten werden – wie Vokale – auf der entsprechenden Tonhöhe gesungen, aber bei der Aussprache wird die Artikulation verschliffen. Sie verlieren dabei nicht an Dauer, sondern an Kraft, der Übergang verflüssigt sich – daher die Bezeichnung »Verschmelzen«. Diese akustischen Phänomene bilden den Anfangsimpuls dieser Arbeit.

Seit Bernhard Haas mich um ein Orgelstück gebeten hat, untersuchte ich die speziellen Eigenschaften dieses Instrumentes, vor allem Töne zu mischen, etwa wenn der Motor des Instruments abgestellt wird. Es geht um das Verfließen der Töne und die Verschmelzung der menschlichen Stimme mit der Orgel: organum vocis, vox organi. Die Suche nach einem neuen »Gesang« ist zu einer der Herausforderungen meiner kompositorischen Arbeit geworden.

Gianluca Ulivelli

ROBERT HP PLATZ Stunden: Buch

entstand 1999 als *morceau de concours* im Auftrag des *Concours L'Europe & L'Orgue 200 Liège Maastricht Aachen*.

Kann man überhaupt komponieren, ohne Gedanken über das Zerfließen der Zeit nachzubängen? : Musik schafft Zeit, schafft einen Zeitfluss, der von jedem Hörer und für jedes Stück als so verschieden empfunden wird, wie eben dieser Hörer und dieses Stückes nur sein können.

Umgekehrt kann in der Musik Zeit dargestellt, abgebildet werden – und in manchen Musikkulturen Asiens werden daher bestimmte Musikformen an genau umrissene Zeiten des Tages und des Jahres gebunden. Inspiration für diese Partitur waren mir aber auch die ähnlichen Tendenzen huldigende Gregorianik und die mittelalterlichen Kleinode der *Stundenbücher* als spiri-

tuelle Gliederung des Tagesablaufs. Ihnen möchte ich meine Musik beigeben als Begleiter durch die Stunden des Tages und der Nacht.

Robert HP Platz



BRIAN FERNEYHOUGH Sieben Sterne

„Das andere Stück, das ich zu dieser Zeit komponierte [1970, *Cassandra's Dream Song* für Flöte solo], sollte auch dieselbe Problemstellung bearbeiten [die Bestimmtheit und Unbestimmtheit in der Notation]. Dies war ein Orgelstück, *Sieben Sterne*, dessen Titel sich auf einen Holzschnitt von Albrecht Dürer bezieht, der Gottvater in Herrlichkeit sitzend, mit einem zweischneidigen Schwert in der einen Hand und dem anderen Handteller erhoben, die Finger ausgestreckt, mit sieben Sternen in der Mitte dieses Handtellers zeigt. Dies wurde direkt in der formalen Anlage des Werks gespiegelt. Es gibt einerseits sieben deutliche Abschnitte, die symmetrisch um ein Zentrum gruppiert sind, und ich sah das zweischneidige Schwert als Andeutung des grundsätzlich doppelgesichtigen Wesens fester oder nicht fester Notationsformen. Während drei der Sätze [fünf: die drei Refrains und die beiden Tract] vollständig auskomponiert sind – oft hochkomplex, handelt das symmetrisch

angeordnete Paar [Verse-Capriccio I und II] von der Frage relativer Freiheit in verschiedenen Graden. Zwei der Sätze [jeweils Capriccio aus Verse-Capriccio] beispielsweise verlangen vom Ausführenden Entscheidungen über die (klang-)farbliche Präsentation und über die Reihenfolge, in der die einzelnen Fragmente gespielt werden sollen. Dann gibt es zwei Abschnitte [jeweils Verse aus Verse-Capriccio], die, während sie den Spieler nur mit minimalen Informationen versehen, von ihm verlangen, so zu spielen, dass das Resultat so nahe wie möglich an die Klangwelt der präzisest notierten Sätze herankommt. Die Weise, in der das zuwege gebracht wird, ist gänzlich dem Organisten überlassen. [...]

Ich würde es [das Stück] gern auf einem Instrument mit vielen Setzerkombinationen hören, sodass die Abschnitte ohne merklichen Bruch gespielt werden können. Wahrscheinlich könnte man argumentie-

ren, dass die Schreibweise nicht sehr charakteristisch für das Instrument ist, und es mag etwas Wahres daran sein; andererseits kann man argumentieren, dass ein Instrument in gewissem Maß von den Werken definiert wird, die für es existieren.“

Brian Ferneyhough

*Auszug aus Brian Ferneyhough:
Collected Writings. Edited by James Boros and
Richard Toop. Amsterdam 1995. Seiten 317/18.
Übersetzung: Bernhard Haas*



SONNTAG, 28. NOVEMBER

16.00 Uhr, Heilig-Kreuz-Kirche, Bludenz

Johannes Fritsch (1941 - 2010): *IX '99 X* – 1999

Heinz Holliger (* 1939): Fuga aus der *Partita* (für Klavier), eingerichtet für die Orgel von Bernhard Haas – 1999

BERNHARD HAAS – ORGEL

17.00 Uhr, Remise

Dietrich Eichmann (* 1966): Komposition für Violine und modulare Synthesizer (*KfVumS*) – 2010, Auftragswerk der BTZM, UA

John Cage (1912 - 1992): *Freeman Etudes, Book I* für Violine solo – 1977 - 1980

EKKEHARD WINDRICH – VIOLINE

THOMAS REHNERT, DIETRICH EICHMANN – ANALOGSYNTHESIZER, STEP SEQUENCER

JOHANNES FRITSCH IX '99 X



Johannes Fritsch beantwortete meine Bitte um ein Orgelstück, die ich ihm vor vielen Jahren vorgetragen hatte, mit IX '99 X, das gewissermaßen an meinen drei kleinen Stücken, die ich ihm beiläufig zugeschickt hatte, entlang komponiert ist. Es ist eine Musik, die mit einem großen Raum atmet, die still ist und in den Hintergrund versinkt. Nur allmählich kommt dieses Stück zum Vorschein, zwischen den Ritzen der aus meinem Stück zitierten Takte. In diesen

Ritzen ist die Selbstdrehung des Tonmaterials zu hören, schnelle direkt klingende ostinati und – Pausen. Es gibt hier keine Übergänge und doch scheinen nach einiger Zeit alle Elemente gleichzeitig gegenwärtig zu sein.

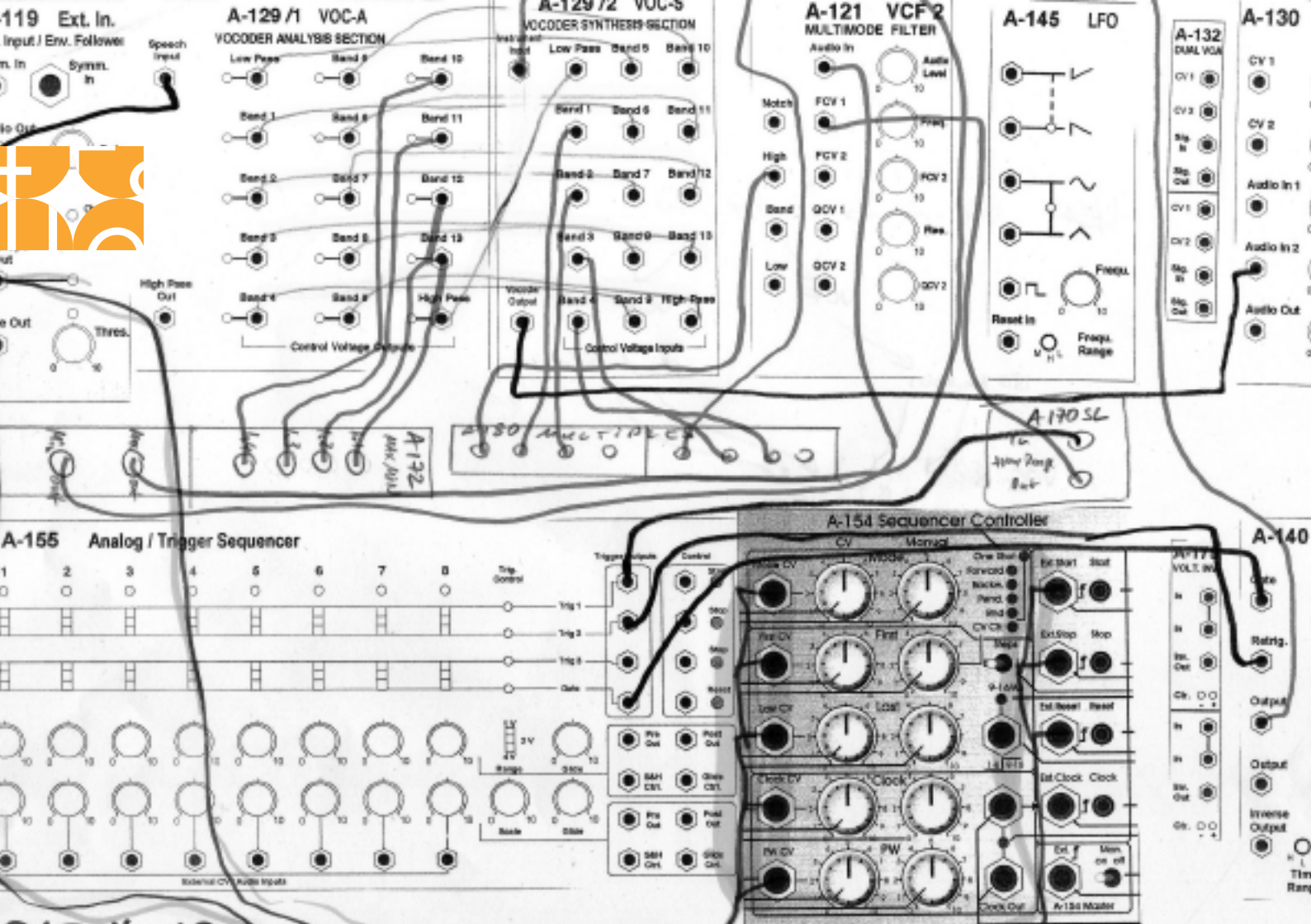
Bernhard Haas

HEINZ HOLLIGER Fuga aus der Partita



Der Partita (1999) von Heinz Holliger ist es um eine auf das höchste gesteigerte Polyphonie zu tun. Im Begriff der Polyphonie liegt hier sowohl das Denken in Stimmen (nicht in Ton- oder Klangpunkten), deren melodische Freiheit ins Extrem getrieben wird, als auch das Interesse am Zusammenklang. Bei der Fuga handelt es sich um ein

Trio im wörtlichen Sinn, bei dem auch die Polyrhythmik ins Übersteigerte geführt wird: an einigen Stellen sind die Rhythmen so, dass alle drei Stimmen verschiedenen Metriken gehorchen und es demnach keine gleichzeitigen Anschläge aller drei Stimmen gibt. Trotzdem klingt diese Musik leicht, konsonant und expressiv, hat vielleicht einen leicht utopischen Charakter (als könnten vollkommen verschiedene Individuen in Harmonie zueinander sein ...).



DIETRICH EICHMANN Komposition für Violine und modulare Synthesizer (KfVumS)

Der Siegeszug der computerbasierten elektronischen Musik hat tief greifend die tradierten Begriffe und Rollenzuweisungen in der Musikpraxis verändert:

- Inwieweit ist der Komponist auch Interpret, wenn er Klang und Struktur nicht nur imaginiert und fixiert, sondern selbst konkret und zunehmend auch in Echtzeit gestaltet?
- Ist der Instrumentalist noch Interpret, wenn er immer öfter vom Komponisten in die Erstellung des musikalischen Materials einbezogen wird und formale Entscheidungen zu treffen hat?
- Welche Auswirkungen hat es andererseits auf die Bühnenpräsenz, wenn das Zentrum des musikalischen Geschehens weg vom Instrumentalisten, hin zur unsichtbaren, körperlosen Synthesesoftware verlagert wird?
- Gehört nicht der gesamte elektronische Transformationsprozess auf die Bühne, ist

nicht der „Herr der Regler“ auch Performer?

- Bis zu welchem Grad haben hier rein pragmatische Erfordernisse Musikpraxis und Ästhetik unreflektiert beeinflusst?

Es lohnt sich immer wieder, auf dem Gebiet des technisch Machbaren bewusst einen Schritt zurückzugehen – sozusagen um aus der Vergangenheit einen Blick auf das Heute zu werfen. Im Windschatten der digitalen Revolution hat sich die spannungsgesteuerte analoge Synthese weiterentwickelt. Ihr klangliches Potential ist dem der digitalen Synthese zwar theoretisch unterlegen, doch trotzdem praktisch unerschöpflich – noch dazu sind ihre Nuancen dem Musiker wesentlich leichter zugänglich und in der Bühnensituation viel detaillierter zu verändern und besser nachzuvollziehen: Ein analoges Modularsystem ist ein bühnentaugliches Instrument. Dies eröffnet vor dem Hintergrund oben be-

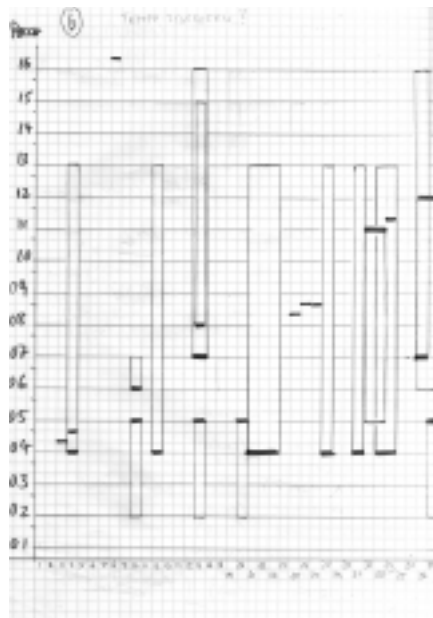
schriebener Fragenstellung Räume, die es auszunutzen gilt:

_ Der Komponist kann den Synthesizer ähnlich wie ein akustisches Instrument „erlernen“ und ausgewählte Parameter entsprechend kompositorisch gestalten. Er kann mithin „klassisch“ mit Papier und Bleistift komponieren.

_ Die Interpreten haben Freiheit bezüglich derjeniger Parameter, die der Komponist offen lässt.

_ Die Erforschung des Klangmaterials kann problemlos von Komponist, Instrumentalist und Musikelektroniker gemeinsam erfolgen: Änderungen der Verkabelung eines Modularsystems erfolgen in Sekundenschnelle und sind auch auf der Bühne spontan durchführbar. In der Welt der Software ist das wesentlich komplizierter.

_ Das Zusammenwirken zwischen akustischem Instrument und Synthesizer findet



als erfahrbare kammermusikalische Interaktion auf der Bühne statt.

Das Herz des in *KfVumS* auf die Bühne gebrachten Hybriden aus Mensch und Maschine ist ein Step Sequencer. Dessen Basisfunktion ist die Repetition von Tonhöhen oder anderen Parametern, wie sie vor 25 Jahren Stil prägend für Techno wurde. Wird ein Step Sequencer in ein komplexes Modularsystem eingebunden, erweitern sich seine Möglichkeiten immens: Tempo, Schrittfolgenfolge und Abrufwahrscheinlichkeit jedes Schrittes einer Sequenz lassen sich vielfältig beeinflussen, womit sich ihre repetitive Grundstruktur öffnet. Auf der anderen Seite lässt sich ein Step Sequencer auch als manuell abrufbarer Speicher für statische Klangeinstellungen verwenden.

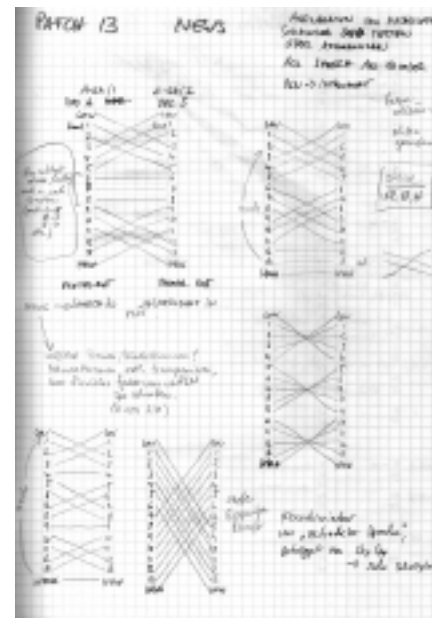
Die Strukturierung der Synthesizer-Module verzichtet bewusst auf den Einsatz von



VCOs (spannungsgesteuerte Oszillatoren), die üblicherweise die Basis der analogen Klangsintese sind, und verarbeitet stattdessen ausschließlich das Signal der Violine. Es werden 2 Filter, ein Tieffrequenz-Oszillator, ein Hüllkurven-Generator sowie ein Vocoder verwendet, alle durch den Step Sequencer und manuell gesteuert. Die Violine als Quellsignal der Klangsintese führt zu teils deutlich von den „üblichen“ Synthesizer-Klängen differierenden Resultaten.

Nur dem Vocoder (Voice Coder = Sprachumwandler) wird an wenigen Stellen ein weiteres Signal zugeführt: Sprachnachrichten und Politikerreden aus online-Radiostationen und Internet-Foren.

Die ersten formalen Überlegungen zur Komposition fielen mit dem Bekanntwerden der sogenannten „Kundus-Affäre“, der völkerrechtswidrigen Ermordung von



mindestens 137 afghanischen Zivilisten durch deutsche Soldaten unter dem Kommando des Oberst Klein im September 2009, zusammen.

Die strukturelle Basis der Tonhöhenorganisation sowie Rhythmik und Tempi von *KfVumS* wurden aus der formalen Analyse eines der eindrucklichsten Werke der Buchkunst gewonnen: „Le photographe“ von Emmanuel Guibert und Didier Lefèvre, das in einer Mischform aus Fotodokumentation und Comic-Strip die Geschichte der Reise des Fotografen Lefèvre mit Médecins sans frontières/Ärzte ohne Grenzen (MSF) durch das kriegsgeschüttelte Afghanistan von 1986 erzählt. Die MSF stellten ihre Arbeit in Afghanistan ein, nachdem dort 2004 fünf ihrer Mitarbeiter unter bis heute nicht geklärten Umständen ermordet wurden. Seit Dezember 2009 setzen MSF ihre Arbeit in Afghanistan wieder fort – nun unter massi-

ver Bedrängung der NATO, der ISAF und der deutschen Regierung zur „Zusammenarbeit“, d.h. Aufgabe der politischen Unabhängigkeit und die Unterordnung unter NATO-konforme Propagandazwecke. Die MSF bleiben nach wie vor standhaft.

Der unvergleichlichen Initiative der Ärzte ohne Grenzen spreche ich meine allerhöchste Bewunderung für die Wiederaufnahme ihrer Arbeit in Afghanistan aus – und die Hoffnung, dass ISAF und NATO ihre Drohungen gegen diese unabhängige Organisation einstellen mögen.

Als deutscher Staatsbürger widme ich die Komposition dem Andenken an die unzähligen afghanischen Zivilisten, die durch deutsche Soldaten ermordet wurden und weiter ermordet werden – im grundgesetzwidrigen Auftrag einer Regierung, die sich ausschließlich den Profitinteressen großer Konzerne verpflichtet fühlt.

Mit einer Beendigung dieses in jeder Hinsicht rechtswidrigen und mit keiner vorgeblich „freiheitlich-demokratischen Grundordnung“ zu vereinbarenden Krieges ist indes nicht zu rechnen, kündigte doch der deutsche „Verteidigungsminister“ zu Guttenberg kürzlich (am 9.11. auf der „Berliner Sicherheitskonferenz“) an, weitere Angriffskriege zur „Sicherung von Rohstoffen für Deutschland“ unternehmen zu wollen – gegen Somalia, den Jemen, die Staaten der Sahelzone, den Iran sowieso – während der „Entwicklungshilfeminister“ Niel auf seiner Südamerikareise ein Land wie Kolumbien, in dem während regelmäßiger „limpezas“ (Säuberungen) Arme und Obdachlose von Motorradmilizen umgebracht und weggeschafft werden, als vorbildliche Demokratie preist.

Dietrich Eichmann
November 2010



JOHN CAGE Freeman Etudes, Book I für Violine solo

In den späten 70er Jahren beauftragte der amerikanische Geiger Paul Zukofsky (mit Fördermitteln der Mäzenin Betty Freeman) John Cage, für Geige solo zu komponieren. Zukofsky hatte Cage zuvor schon bei der Adaption seiner „Cheap Imitations“ für Geige und Klavier assistiert, diese Zusammenarbeit setzten sie bei den Freeman Etudes fort. Innerhalb einer Dekade entstanden vier Bände von jeweils acht Etüden. Die Bände III und IV waren bei den Bludenzer Tagen zeitgemäßer Musik 2007 zu hören, dieses Jahr schließt sich der Kreis mit den ersten beiden.

Cage war nicht nur experimenteller Komponist, er war gleichzeitig immer auch ein „Erz-Modernist“ (Michael Nyman). Experimentell ist das hochentwickelte Procedere, nach dem die Etüden sich in der Folge sozusagen „selbst“ konfigurieren: Im Grundsatz bestimmen Sternkarten Tonhöhe und Rhythmus der Partitur. Für die

klanglichen, dynamischen und artikulatorischen Parameter kommen weitere verketete Zufallsoperationen ins Spiel: Die Zusammensetzung beispielsweise von Akkorden ermittelte Cage wie folgt: Er ließ sich von Zukofsky alle möglichen Töne zeigen, die gleichzeitig mit dem von der Sternkarte bestimmten ersten Ton auf der benachbarten Saite spielbar sind und wählte aus diesem Tonraum dann per Zufallsoperation aus. Nach demselben Prinzip wurden dann auch die Töne der restlichen beiden Saiten bestimmt. Auf diese Weise ist jedes Detail zweifelsfrei spielbar. Doch das zufällige und unvermittelte Nebeneinander vieler solcher Details treiben die Stücke an die Grenze der Unspielbarkeit. Das ist zentraler Bestandteil des musikalischen Konzepts: Autonom „vernünftig“ operierende Sinnsysteme bilden eine Gesellschaft, die ihrerseits ohne übergreifenden „Sinn“ auskommen muss. Das Kompositionsverfah-

ren ist vollkommen logisch, der klingende Zusammenhang aber kennt keine Logik. Modern ist die Kompromisslosigkeit, mit der Cage die Grenzen des Instruments und des Spielers herausfordert. Nimmt man ernst, dass Cage die Freeman Etudes als Parabel für die Unlösbarkeit der Probleme der Weltgesellschaft intendierte, gehört zum Konzept auch der Trotz des Interpreten, es eben doch zu versuchen – und irgendwie Fortschritt zu erzielen. Cage sagte über seine Musik, ihre Quintessenz sei Arbeit.

Ekkehard Windrich



VERANSTALTER allerArt Bludenz, Verein zur Förderung von Kunst und Kultur, Postfach 123, A 6700 Bludenz | **VERANSTALTUNGSORTE** Remise Bludenz, Klosterkirche Mehrerau/Bregenz, Herz-Jesu-Kirche/Bregenz, Heilig-Kreuz-Kirche/Bludenz | **FESTIVALINFORMATION** Hildegard Gunz 0043 (0)664 500 55 36 | E allerart.bludenz@gmx.at | www.btzm.at | **KARTENVORVERKAUF** zu Öffnungszeiten der Galerie allerArt, Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz | **EINTRITT** Erwachsene Euro 16,- | Konzert in Bregenz Euro 10,- | Eröffnung (Cage, Mureau): Eintritt frei | **KULTUR REMISE**, Ö1-Mitglieder Euro 13,- | Senioren, Jugendliche und Studenten Euro 8,- | **FESTIVALPASS** Erwachsene Euro 45,- | **KULTUR REMISE**, Ö1-Mitglieder Euro 38,- | Senioren Euro 28,- | **FESTIVAL - TEAM** Alexander Moosbrugger/Intendant der BTZM, Wolfgang Maurer/ Organisation, Hildegard Gunz/Sekretariat allerArt Bludenz, Charly Carraro/Technik Remise Bludenz

Programmänderung vorbehalten

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 | Druck: ba.druck/satz | November 2010 | Printed in Austria



bm:uk



bludenz
Die Alpenstadt | Kultur

REMISE BLUDENZ
AM RAIFFEISENPLATZ
BLUDENZ KULTUR



SCHWEIZER KUNSTSTIFTUNG
prohelvetia