

NOISE
REDUCTIONS.

WAS MACHT DIE
GESELLSCHAFT?

WAS MACHT DIE
GESELLSCHAFT?

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄSSER MUSIK
23. BIS 26. NOVEMBER 2011 REMISE BLUDENZ

NOI SI REDUCTION. WAS MACHT DIE GESELLSCHAFT?

Liebe Gäste,

Störgeräusche sind von besonderer Natur. Was Reisende, Handelsvertreter, Eingreiftruppen antreffen werden im *Dort*, was Odysseus vorfinden soll bei seiner Rückkehr, ist unklar. Verkleidung hilft – so scheint es – auf die Sprünge, zu agnoszieren, zu ersehen, wer (bedrängt von Freiern) beständig geblieben ist, welches Leben (in Gesellschaft seiend) wir führen, drittens auch, worauf politische Einlassung sich verpflichtet. Verkleidung und Präsenz sonach. Und, wenn wir Sachverhalte zu durchblicken glauben, sprechen Stimmen, sprechen Autoritäten mit; extern, intern (Gewissensbiss, soufflierte Rede), heimlich, unverständlich, handfest, mit Gewicht, vor Richtmikrofon, zierlich, nasal, heiter, im Brustton einer Überzeugung, dem Radau entronnen.

Geräusch-Choreographie und Arbeit am Klang haben Gemeinsamkeiten, bezogen auf Inhalte der Form nach. Doch sind es zweierlei Verfahren, mit einer Mixtur an Stimmen im Ergebnis. Was sich am grünen Tisch bei kleinem Einsatz, großer Absicht schlecht beantworten und voraussehen lässt, sind Fragen nach der *Handlungsfähigkeit* sowie *wobin* der Bleistift führt beim Schreiben.

Nordafrika ist nicht wiederzuerkennen. Was macht dies zur Randnotiz? Welche Gegensätze einen uns? Wo bleiben die Entwürfe zur Gesellschaft? Rein ins Gold. Argumentativer Bogen erwünscht. Was mag ein gegrillter Schweinskopf bedeuten in Bezaü?

In der Mehrheit sind es im Programm für 2011 Solostücke mit notiertem Zweitmoment für analoge Synthesizer, Elektronik-Handhabe, als Obertonentsprechung, Reverb-Tastatur, die Gesagtes und Rezipiertes ineinander zu verschränken suchen: Solostimme – Mikrofon; Abgehörtes – Formation / Formanten; zweiter Spieler – Regisseur des Hörens; Soloposition im Wechsel – Staffellauf des

NOISE REDUCTION. WAS MACHT DIE GESELLSCHAFT?

Aufblitzenden; schlaue Hände (Improvisation) – Hördiktat. Diese grundsätzliche *Asymmetrie*, gelesen als verdoppelte „Anwesenheit der aufklärungsstrategischen Funktion >Publikum<“, kontrastiert und entspricht mit Walter Gattler einem doppelten „Sprechen, das sich am Namen des Autors organisiert.“¹ Störrufe ausschalten; deren Begrenzung; Stimmen (der Vernunft) hinter der Wahrnehmungsschwelle lassen; Irritationen vereiteln *durch das Sprechen*. Gesellschaftliche Praxen dergestalt scheinen einer Überforderung durch das Stimmengewirr (von Sonder-, Demokratie-, Autonomiebestrebungen) mit einer bestimmten Form von Vereinigung begegnen zu wollen, der Vereinigung zweier Streitender gegen das Drittmoment.

Dies künstlerisch zu vermerken, empfiehlt sich. Die Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik stellen quer gesetzte Arbeitsweisen probeweise vor. An vier Abenden. Wir haben Komponisten gebeten, Stücke zu notieren angesiedelt im skizzierten Beziehungsgefüge, Auskunft gebend, *wo* das Sprechen als Kennzeichnung kompositorisch zu verorten, *wie* auditive Einlassung, ein Ineinandergreifen des Aufnehmens näher zu benennen wäre.

2012 möchten wir damit fortsetzen, dann aus anderem, erweitertem Blickwinkel: Soloposition (Klavier) und Solisten-Ensemble, im Schulterchluss mit traditioneller Musik aus Korea.

Sie sind herzlich eingeladen. Auf Ihr Kommen freuen wir uns.

Alexander Moosbrugger, Kurator

¹ Vgl. dazu Walter Gattler: Unglückliche Bücher oder die Marginalität des Realen. Eine Untersuchung im Vorfeld des deutschen Idealismus. Turia & Kant. Wien 1988. Seite 31

URAUFFÜHRUNGEN

Dietrich Eichmann
Alfred Knüsel
Maximilian Marcoll
Andrew Nathaniel McIntosh
Giorgio Netti

INTERPRETINNEN / INTERPRETEN

Ekkehard Windrich – Violine
Thomas Rehnert, Dietrich Eichmann – AnaloSynthesizer, Step Sequencer
Maximilian Marcoll – Schlagzeug, Elektronik
Norbert Krämer, Michael Pattmann – Schlagzeug
Anna Spina – Viola
Mark Menzies – Violine
Andrew Nathaniel McIntosh – Violine, Viola
Marianne Schuppe – Stimme
Christoph Bösch – Flöte
Jürg Henneberger – Klavier, Dirigat
Ensemble Phoenix Basel

ARCHIV

- 2010 **Vier Fälle**
Quadrige und Kasus. Die Stücke 2010 standen – als Variation aus Nominativ, Genitiv, Dativ, viertem Fall – in einem bestimmten sprachlichen Winkel zueinander. Die Programme formulierten vollständige Sätze, haben kompositorische Zugehörigkeit, Objektstatus, das Patiens, Referenzen nominiert über Position, Umkehrung und Umgebung.
- Zyklus zur Zeit, 2007 bis 2009**
- 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

NOISE
REDUCTION.
WAS MACHT DIE
GESELLSCHAFT?

Mittwoch, 23. November 2011

18.00 Uhr

Trommelspiel und Trommelstile im Jemen

Eröffnend präsentiert und erläutert Prof. Jürgen Elsner Aufnahmen aus Feldforschungen (70er, 80er, 90er Jahre) zu Rhythmus / Metrik.

20.00 Uhr

KÜNSTLERISCHER SACH-TEIL 1:

Werke von Tashi Wada (*Gradient*, 2008, ÖEA) und Andrew Nathaniel McIntosh (Neufassung von *Condensation and Rarefaction 2*, 2010-2011, UA)

Dietrich Eichmann (*1966)

Komposition für Violine und modulare Synthesizer (KfVumS, 2010-2011), UA
AUFTRAGSWERK DER BTZM

Ekkehard Windrich – Violine

Thomas Rehnert, Dietrich Eichmann – AnaloSynthesizer, Step Sequencer
Andrew Nathaniel McIntosh, Mark Menzies – Violine, Viola

In Zusammenarbeit mit dem ORF, Ö1-Mitschnitt

Gemeinsam ist diesen Trommelensembles die vertikale Differenzierung des Tonraums, die je nach den beteiligten Trommeln bzw. ihrer klanglichen Charakteristik und Spielweise zu einem mehr oder weniger euphonischen Klangteppich führt. Die Aufteilung erfasst die Klanglage im Tonraum, der sich in der Zuordnung von tief/tiefer Lage/Fundament/gemäßigter Bewegung über ein klangliches Mittelfeld zu hoch/hoher Lage/bewegtem Spiel gliedert.

Gegenüber der allen Trommelensembles gemeinsamen tonräumlichen Veranlagung des Instrumentariums gibt es jedoch entscheidende regionale Unterschiede zwischen ihnen. In der Regel drei bis fünf Instrumente umfassend, sind die Ensembles der einzelnen Regionen jeweils auf Grund der gebrauchten Trommeltypen wie auch ihres Einsatzes zur Herstellung des rhythmischen Gewebes voneinander wesentlich verschieden. Für den Hadramaut sind Ensembles aus schnurknebelgespannten Zylindertrommeln unterschiedlicher Dimension charakteristisch (s. das erste Foto). In der zum Roten Meer hingeneigten Tiefebene, der Tihama, spielen große schnurgespannte Zylindertrommeln und Tiefkesseltrommeln eine hervortretende Rolle (vgl. das zweite Foto), während auf der Hochebene die wohl auf sehr alte tribale Traditionen zurückgehenden Flachkesseltrommeln Tasa und Mirfa` Vorrang haben (s. Foto).



Tasa und Mirfa`/Djebel Satb bei Sanaa

Mit all dem ist noch nichts ausgesagt über das hochentwickelte Trommelspiel und die tradierte Rhythmik, nichts über die klangliche Charakteristik der Instrumente, die Schlagtechnik, die Bauprinzipien der rhythmischen Periodik und die real erzeugten klanglich-rhythmischen Gestalten sowie ihre Auszierung und Veränderung und die tradierten Möglichkeiten und Grenzen freier rhythmischer Gestaltung. Gerade aber das bestimmt in bedeutendem Maße die Besonderheit und beeindruckende Schönheit des Musizierens im Jemen. Neben den eingesetzten unterschiedlichen Trommeltypen und der Ensemblebildung konstituieren gerade diese Merkmale die spezifischen regionalen Trommelstile. Zum Beispiel werden im Hadramaut die Mirfa` und Mirwas genannten kleinen Zylindertrommeln klanglich gegeneinander abgesetzt, in Shihr nachgerade harmonisch. Zweifellos liegt in dieser bewussten Abstimmung einer der Gründe für die Faszination, die die Hochzeitsensembles des Hadramaut ausstrahlen. Die auf diese Weise hervorgebrachten äußerst klangvollen, ja oft selbst harmonisch zu nennenden rhythmischen Ostinati entstehen durch die Kombination einzelner Schläge aus den Schlagfolgen der beteiligten Trommeln.

Rubut, iqā', Nōba Na`imat/Shihr, realer Schlagmuster

Diese die klanglich-rhythmische Gestalt konstituierenden Schläge treten durch Tonhöhenqualität, Intensität, Singularität und Überlagerungseffekte aus der Masse der ausgeführten Schläge heraus und ergeben je nach Anordnung die erstrebte rhythmische Konfiguration. Im Saut ar-Rubut zum Beispiel, dem ersten Stück aus dem Hochzeitsrepertoire der Noba Na`imat aus Shihr, schlugen die Musikantinnen zu ihrem Solo- bzw. Gruppengesang folgende Sequenzen (s. Notenbeispiel):

Rubut, iqā', Nōba Na`imat/Shihr, rhythmisches Ostinato

Das rhythmische Ostinato aber, das sich aus diesem Gewebe von unterschiedlichen Schlagsequenzen heraushebt, hat die folgende Gestalt (s. Notenbeispiel):

Das Beispiel des Rubut macht deutlich, dass die rhythmische Periode (darb, daqqa, iqa`) sich aus einer Auswahl bzw. Kombination einzelner herausgehobener Klänge der unterschiedlich gestimmten Trommeln zusammenfügt. Die einzelne Trommel schlägt also keine selbständige rhythmische Gestalt, sondern alle Trommeln sind an ihrer Erstellung unerlässlich beteiligt. Der Trommelstil, der auf dem dargestellten Prinzip beruht, lässt sich als „klanglich-differenzierter kombinatorischer Stil“ bestimmen.

Völlig anders angelegt sind Trommelspiel und Trommelstil der Ensembles in der Tihama. Hier produzieren die einzelnen Trommeln eigene rhythmische Gestalten, die als Stimmen übereinandergeschichtet werden. Der sich daraus ergebende Trommelstil wäre im Unterschied zum Hadramaut als „klanglich-differenzierter kumulativer Stil“ zu bezeichnen. Der Stil der Trommelensembles der Hochebene schließlich, der lediglich von zwei Flachkesseltrommeln, der führenden Tasa und dem grundierenden Mirfa`, getragen wird, ist relativ einfach aufgebaut. Im Gegensatz zu den komplexen Trommelstilen des Hadramaut und der Tihama kann er sinnvoll als „einfacher supplementärer Trommelstil“ charakterisiert werden.

Jürgen Elsner



Künstlerischer Sach-Teil 1

Gradient for violinist with two sustained tones (from loudspeakers)

Tashi Wada



Two sustained tones (of the same timbre) a fourth apart are positioned on a wall, one at each end. The string player produces a very slow glissando from one pitch to the other while physically moving from one pitch to the other. In other words, the string player moves so pitch distance parallels physical distance. The two possible directions create a sculpture composed of sound that sweeps through all of the blue notes.

Tashi Wada

Condensation and Rarefaction 2

Andrew Nathaniel McIntosh

Condensation and Rarefaction 2 for two violins was commissioned by Machine Project for performance in the Little William Theater (the coatroom of the Hammer Museum in Los Angeles). Condensation and rarefaction is the scientific term for what air molecules do inside of a closed space when sound passes through. Namely, the air squeezes together and then pulls apart in cycles equivalent to the sound waves.

Partiturseite: Condensation and Rarefaction 2

I wrote five short duos for this project that all reflect that phenomenon in some fashion, but this duo for violins is my favorite of the five. It features not just the two violins but also a hidden third voice of very low and unpredictable difference tones that change from performance to performance depending on the space and the musicians.

Andrew Nathaniel McIntosh

Condensation and Rarefaction II

Andrew Nathaniel McIntosh

Oscillate between the two pitches in each measure [sometimes repeating pitches, sometimes going back and forth, but without a pattern] following the tempo fluctuations as indicated within a range of 80 - 240 bpm. The length of each measure should remain constant, regardless of the speed of the notes therein: 5" per measure if the piece is performed in the whole set, 5 - 20" per measure if performed as a standalone work.



KfVumS – Komposition für Violine und modulare Synthesizer Dietrich Eichmann

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 beschriebener Fragenstellung Räume, die es auszunutzen gilt:

Partiturausschnitt: KfVumS

- 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 derjenigen 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 der *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, Schrittreihenfolge und Abrufwahrscheinlichkeit jedes Schrittes einer Sequenz las-



sen 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 konzentriert sich auf die Verarbeitung des Signals der Violine. VCO, 2 Filter, LFO, ein Hüllkurven-Generator sowie ein Frequenzwandler werden durch den Step Sequencer und manuell gesteuert. Die Violine als Quellsignal der Klangsynthese führt zu teils deutlich von den „üblichen“ Synthesizer-Klängen differierenden Resultaten. Einem Vocoder wird ein weiteres Signal zugeführt: aktuelle Politikerreden und Propaganda, die sich auf die Planung, Durchführung und Rechtfertigung von Kriegen beziehen. Diese Zuspiele in der *KfVumS* sind austauschbar, sollen bei jeder Aufführung aktualisiert werden. Leider ist nicht anzunehmen, dass in Zukunft eine Aufführung in Ermangelung aktueller Kriegshetze nicht „werkgetreu“ stattfinden können wird.

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 der *KfVumS* wurden aus der formalen Analyse eines der eindrucklichsten Werke der Buchkunst gewonnen: „Le photographie“ 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 massiver Bedrängung durch NATO-Generalsekretär Rasmussen und den deutschen „Entwicklungshilfeminister“ Niebel zur „Zusammenarbeit“, d.h. Aufgabe der politischen Unabhängigkeit und die Unterordnung unter NATO-konforme Propagandazwecke. Die MSF bleiben nach wie vor standhaft und konnten im August 2011 endlich eine unabhängige chirurgische Klinik in Kundus eröffnen.

Als deutscher Staatsbürger widme ich die Komposition dem Gedenken an die unzähligen afghanischen Zivilisten, die durch deutsche Soldaten seit 2002 ermordet wurden und weiter ermordet werden – im grundgesetzwidrigen Auftrag einer Regierung, die sich ausschließlich den Profitinteressen großer Konzerne verpflichtet fühlt. Zu den Kriegseinsätzen der

Bundeswehr im Mittelmeer, am Horn von Afrika, in Afghanistan tritt die trotz rhetorischen Ableugnens immer offenere Unterstützung und Beteiligung an den von USA und NATO geführten Rohstoffkriegen in Irak, Libyen, demnächst Syrien und Iran.

Auch wenn es sich bei den BTZM 2011 um die Uraufführung der *KfVumS* handelt, hat die Beziehung zu Bludenz bereits eine gewisse Geschichte, denn eigentlich war diese Aufführung für den 2010er Jahrgang vorgesehen, konnte aber wegen einer ärgerlichen technischen Panne nicht stattfinden. Dank der großartigen Zusammenarbeit, für die ich Thomas Rehnert und Ekkehard Windrich unendlich dankbar bin, konnte sich das Stück in diesem Jahr erheblich weiterentwickeln und wird Ihnen nun in seiner endgültigen Form zu Gehör gebracht.

Dietrich Eichmann

NOISE
REDUCTION.
WAS MACHT DIE
GESELLSCHAFT?

Donnerstag, 24. November 2011

18.00 Uhr

Gespräch in Komponistenrunde, Werkanalyse

20.00 Uhr

Maximilian Marcoll (*1981)

Compound No. 5a: *CONSTRUCTION ADJUSTMENT 1*
für Schlagzeug und Elektronik (2010), ÖEA

Alfred Knüsel (*1941)

Fünf Blasinstrumente als *vermittelnde Membran* im Akt des Hörens,
eine Sammlung von 7 Sätzen, zu freier nicht zyklischer Zusammenstellung
(Piccolo / Flöte / Altflöte, Oboe / Englischhorn, Kleine Klarinette / Klarinette /
Bass-Klarinette, Horn, Fagott / Kontrafagott, 1983 - 1994), UA

Maximilian Marcoll

Compound No. 5b: *CONSTRUCTION ADJUSTMENT 2* °
für Schlagzeug und Elektronik (2011), UA
AUFTRAGSWERK DER BTZM

Alfred Knüsel

Fünf Blasinstrumente als *vermittelnde Membran* im Akt des Hörens,
eine Sammlung von 7 Sätzen, zu freier nicht zyklischer Zusammenstellung

Maximilian Marcoll

Compound No. 2a: *AIR PRESSURE TRAIN TV* °
für 2 Schlagzeuger und Elektronik (2008/2011), UA

Norbert Krämer, Michael Pattmann – Schlagzeug
Maximilian Marcoll – Schlagzeug, Elektronik
Ensemble Phoenix Basel

° Die Zuspieldungen wurden realisiert im Elektronischen Studio der TU Berlin.

Compounds Maximilian Marcoll

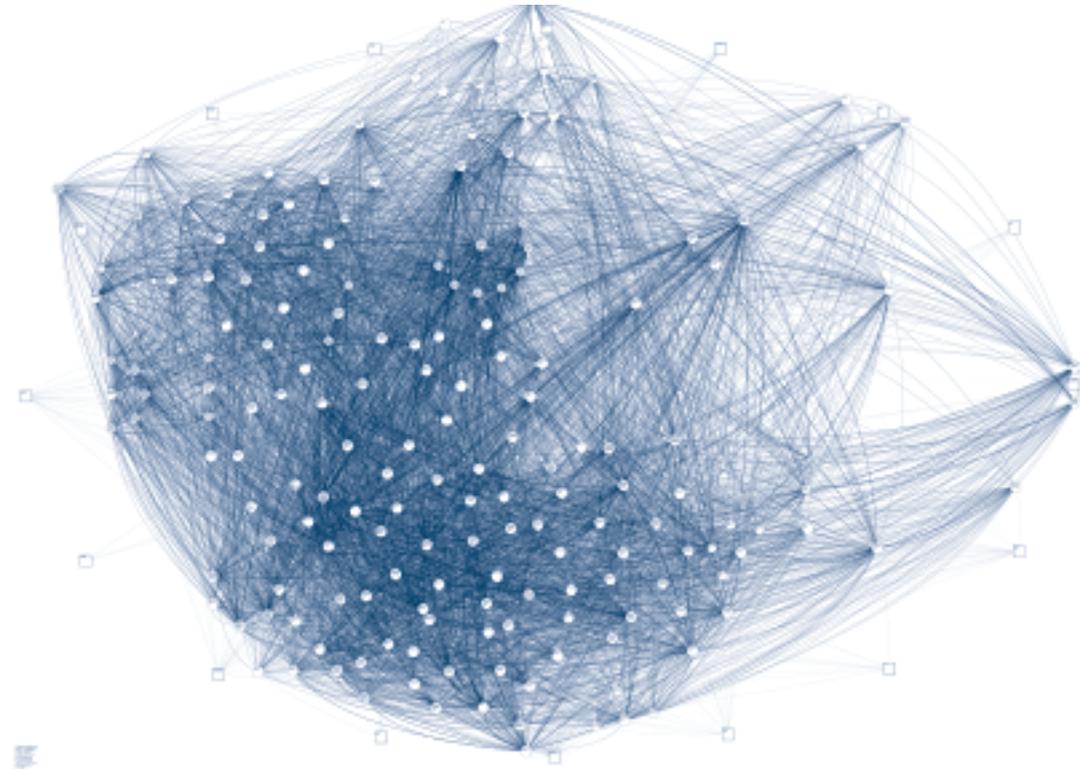


“Compounds” ist eine Werkreihe für Instrumente und Elektronik. Alle Stücke der Reihe teilen dasselbe konzeptionelle Fundament, das im Folgenden erläutert wird. Das englische Nomen “compound“ bezeichnet (unter anderem): eine Verbindung (chemische Verbindung – chemical compound), eine Masse, ein eingezäuntes Gelände, ein Lager.

Ziel meiner Arbeit ist es, möglichst direkt an Erfahrungen von Alltagswirklichkeit anzuknüpfen, die Musik möglichst offen zu halten für konkrete akustische Phänomene aus der Umwelt, die Grenzfläche zwischen Kunst und Leben möglichst durchlässig zu gestalten. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, ist die Arbeit mit in der Alltagswelt gefundenen Materialien, die zunächst, durch ihre profane Herkunft, als *nichts Besonderes* wahrgenommen werden, aber durch intersubjektives Erleben aufgeladen sind.

Die Stücke der COMPOUND-Reihe entstehen aus gefundenen akustischen Phänomenen meiner Alltagswelt. In der Mehrzahl handelt es sich dabei um Aufnahmen aus Situationen, in die ich „gerate“, also *gefundenen* Materialien im Gegensatz zu *gesuchtem* Klang. Ein Grund hierfür ist, dass ich eine besondere Struktur höher bewerte als einen *besonderen Klang* an sich, der allzu leicht kulinarisch rezipiert wird und zu einer naturalistischen Ästhetik verführt. So kann prinzipiell beinahe jeder akustische Zeitabschnitt zu einem Teil des Materialvorrats werden.

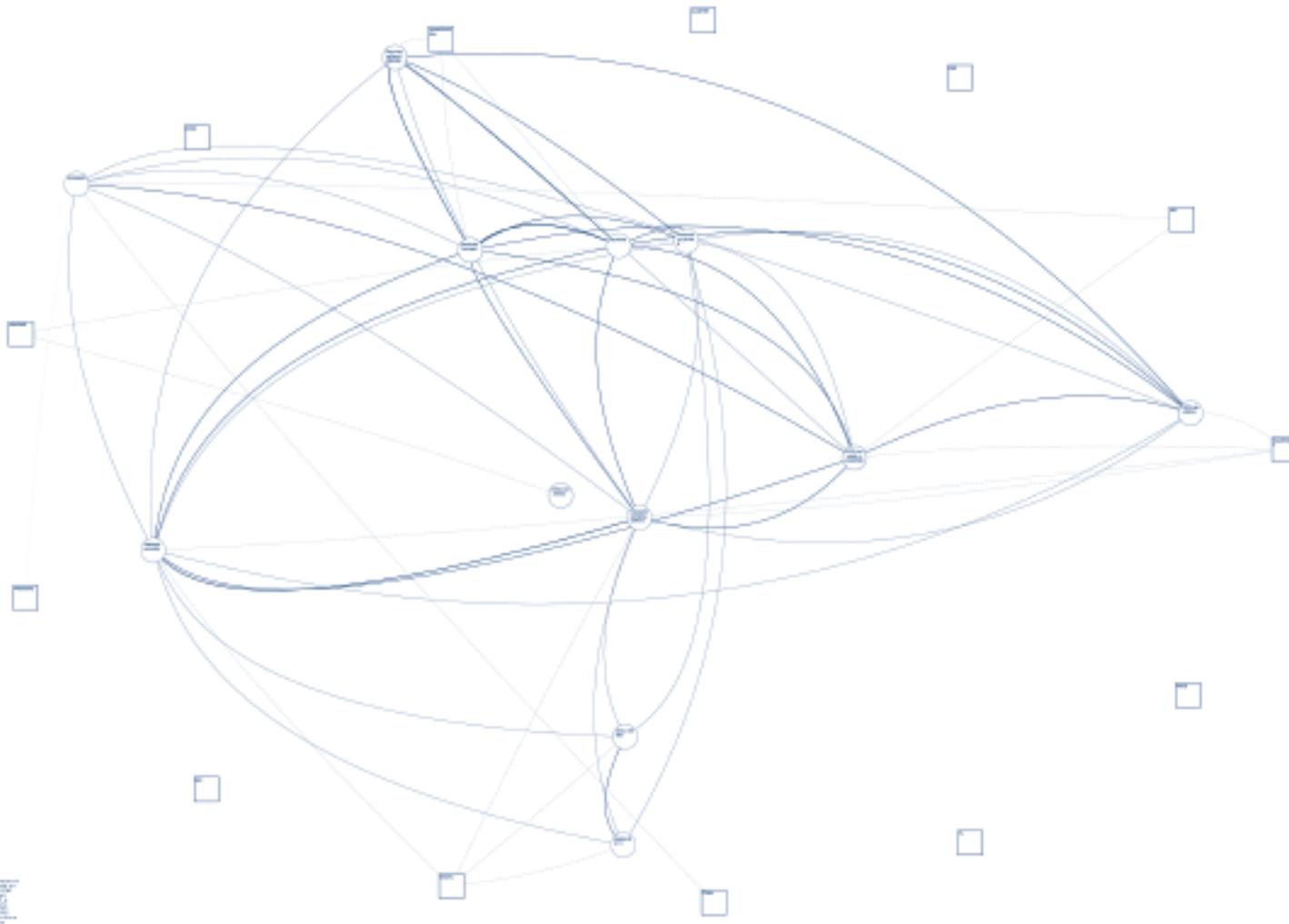
Eine Technik, die für meine Arbeit unverzichtbar geworden ist, ist die Transkription, also die Übertragung von aufgenommenen konkreten klanglichen Abläufen in instrumentale Ensembles und damit in Notentext. Die hierbei zwangsläufig auftretende Differenz zwischen Original und Transkription liegt allerdings nur bedingt im Fokus des Interesses: Zum einen verstehe ich den Transkriptionsvorgang selbst als kompositorischen Eingriff, in dem bestimmte Filterungen des Ausgangsmaterials vorgenommen, bestimmte Ebenen



oder Eigenschaften betont, andere vernachlässigt werden können. Zum anderen geht es mir um das Weiterverarbeiten der entstandenen Transkriptionen zu Derivaten (auf die ich noch näher eingehen werde) und um die Konfrontation von mehreren Materialien aus verschiedenen Kontexten und ihre dadurch entstehende gegenseitige Kommentierung. Die Instrumente bilden dabei keine Strukturen nach, die z.B. einem Hupkonzert *ähneln*. Hier besteht ein fundamentaler Unterschied zu dem schon recht alten Kunstgriff der Klangmalerei, in der die *Idee* eines realen akustischen Phänomens der Hierarchie eines kunstmusikalischen Regelwerkes unterworfen wird. Die Instrumente spielen hier *genau dieses konkrete* Hupkonzert und werden durch Kombination mit den aus Lautsprechern wiedergegebenen Originalaufnahmen zu einem Teil davon.

*Materialnetzwerk,
Zwischenstand*

Aus der Betrachtung des Übertragungsvorganges als kompositorisch sinnstiftende und signifikante Handlung resultiert



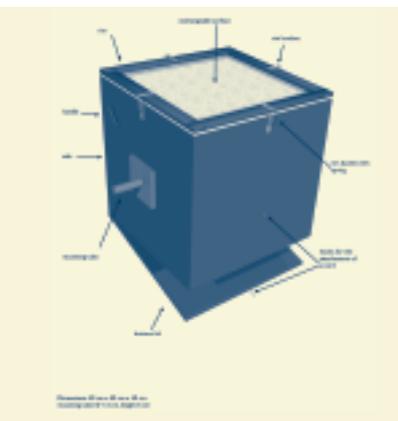
*Subnetzwerk für
Compound 5a & 5b*

Es entstehen neue Gebilde, die verwandt sind, nicht prinzipiell unähnlich, aber eben nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Durch das Bilden von mehreren Derivaten desselben Ausgangsmaterials kann im resultierenden Stück schließlich der Grad von Nähe zum Original zum Gegenstand formaler Gestaltung werden, verschiedene Materialien schließen sich zu neuen Strukturen zusammen und es entstehen Klanggebilde, deren profane Qualität auf neue Weise wahrgenommen werden kann.

Alle Materialien, sowohl Primärmaterial, als auch Derivate, werden in einem Materialnetzwerk (Zettelkasten) zusammengefasst. Die Netzwerkstruktur bildet Vererbungen und andere bestehende Verbindungen zwischen Materialien ab, die meist aus phänomenologischen Ähnlichkeiten resultieren. Alle Objekte gehören dabei „Identitäten“ an – groben Klassifizierungen von akustischem Material –, die meist über die Herkunft bestimmt werden und sich in den Titeln der Stücke wiederfinden. Das Netzwerk fungiert als Materialsammlung (Lager), als Verwaltungsinstanz (denn hier werden Beziehungen zwischen den einzelnen Objekten bearbeitet und Verbindungen geknüpft) und als Generator (denn die Möglichkeit einer Vereinigung mehrerer Objekte zu einem Compound-Derivat erschließt sich durch einen Überblick über bestehende Kompatibilitäten).

Das Netzwerk wächst Stück-unabhängig, d.h. es werden parallel zur Arbeit an und der Vorbereitung von bestimmten Stücken ständig neue Materialien in das Netzwerk eingliedert. Auf diese Weise ergeben sich fortlaufend neue Verknüpfungsmöglichkeiten und die Anzahl und die interne Ordnung der Identitäten (Materialklassen) ändert sich stets. Die Auswahl der Materialien für ein Stück erfolgt nicht ganz ohne Zufall [hätte die Türkische Fußballnationalmannschaft den Einzug in das Achtelfinale der Europameisterschaft 2008 verpasst, wäre das Hupkonzert am Neuköllner Hermannplatz ausgeblieben und „Compound No.1“ (für zwei Akkordeons und Elektronik) wäre sicher zu einem ganz anderen Stück geworden] und mit genauem Blick auf das zu verwendende Instrumentarium.

Die vier in Compound No.1 bearbeiteten Hauptidentitäten CAR SEX VOICE HONKER werden im Stück von den Akkordeons eingenommen. Die Akkordeons werden zu vorüberfahrenden Autos, zu atmenden Individuen, zu Stimmen und Autohupen. Letztlich ist also nicht mehr die Imitation bestehender klanglicher Abläufe das Entscheidende, son-



black box

dern die Verschiebung, Transformation und Rekontextualisierung von Identitäten.

Compounds 2a, 5a und 5b wurden für die “black box” geschrieben, ein eigens entwickeltes und gebautes Schlaginstrument. Die black box ist eine kubische schwarze Holzkiste mit austauschbarer Oberfläche und beweglicher Bodenklappe. Die Spieler bearbeiten diese Kiste mit unterschiedlichen, teilweise alltäglichen, Gegenständen.

2a ist die Duofassung des für 6 Schlagzeuger geschriebenen Compounds No.2. Compound No.5 wurde als Sub-Reihe für black box und Elektronik konzipiert, in der alle Stücke dieselben Materialien behandeln sollen.

In AIR PRESSURE TRAIN TV kommen vor:

Ein Regionalzug von innen, stehend,
am Frankfurter Hauptbahnhof;
Ein ICE-Bordrestaurant während
eines verlängerten Zwischenhalts in Dortmund;
Eine Techno Party („Möbel Olfe“) im
alten Bechsteinhaus am Moritzplatz in Berlin;
Eine Passagierin mit elektronischem Beatmungsgerät
in einem Zug nach Berlin;
Eine pfeifende Dusche in einem Hamburger Hotel;
Windräder in Schleswig-Holstein;
Durch die Lübecker Altstadt
fahrende Autos an Weihnachten 2008;
Eine stehende E-Lock;
Das Wartezimmer der Abteilung für Strahlentherapie
des Lübecker Uni-Klinikums;
Ein Ausschnitt aus der TV-Serie „24“ (Staffel 6 Episode 11);
Der Hinterhof meiner Berliner Wohnung;

Die in CONSTRUCTION ADJUSTMENT 1 & 2
verwendeten Materialien sind:

Ein Berliner Sushi-Restaurant;
Das Shopping-Zentrum ALEXA am
Berliner Alexanderplatz;
Bauarbeiten im Innenhof meiner Wohnung
in Berlin-Neukölln;
Renovierungsarbeiten in der Wohnung eines Freundes;
Das Einrichten der Aufnahmeausrüstung
bei laufender Aufnahme;
Windgeräusche im Mikrofon während
einer Zugfahrt nach Berlin;
Auskühlende Herdplatten;

Maximilian Marcoll



3 II Das „Sowohl-als-auch“.

**Fünf Blasinstrumente als vermittelnde Membran
im Akt des Hörens, eine Sammlung von 7 Sätzen, zu freier
nicht zyklischer Zusammenstellung**
Alfred Knüsel

- I. Laut und nah – Unnahbar.
- II. Das „Sowohl-als-auch“.
- III. – als könnte erklingen, was schon vergessen ist –
- IV. Klangnaht zwischen Poesie und Gewalt
- V. Erfundene Klänge, um Grenzen zu befragen.
- VI. Verdichtungen von abgelebter Zeit.
- VII. Über belassenen Spuren spielen

Diese 7 Sätze definieren sich erst einmal durch ihre Kürze. Vom Zwischenraum, von der Stille her kommt dieses „Hineinhören in die Welt“. Gesichtspunkte wie das „Sowohl-als-auch“, das „Weder-noch“ oder das „Noch-nicht-ganz“ gehören eben zum Charakteristikum der Randzone. (Die Naht ist die Lücke, in die alles fallen darf, was Klassifizierungen gerne trennen.) Gestische Klangverläufe, Farbwerte der Instrumente, Melodielinien sind – phasenweise – zu raumfüllenden, nicht auflösbaren Spannungen komponiert. Die Spontaneität aus dem Musizieren heraus einerseits, und andererseits konzeptionelle Elemente gehen nahtlos ineinander über, verbinden und hintertreiben sich.

Alfred Knüsel

*Partiturausschnitt:
Fünf Blasinstrumente als vermittelnde Membran*



NOISE
REDUCTION.
WAS MACHT DIE
GESELLSCHAFT?

Freitag, 25. November 2011

19.00 Uhr

Gespräch in Komponistenrunde, Werkanalyse

KÜNSTLERISCHER SACH-TEIL 2:

Werke von Andrew Nathaniel McIntosh

(*Voice and Echo 1*, 2009, ÖEA; *A Secular Calvinist Creed*, 2011, UA)

Giorgio Netti (* 1963)

lassù für präparierte und elektronisch verstärkte Viola (2010-2011), UA

AUFTRAGSWERK DER BTZM

Anna Spina – Viola

Andrew Nathaniel McIntosh, Mark Menzies – Violine, Viola



Das gesamte Werk besteht aus 3 Teilen, wobei der erste und dritte auch einzeln gespielt werden können:

- 1) *lassù*, für präparierte und verstärkte Viola solo, 41'
- 2) *intermedio*, für „Band“, 3'40"
- 3) *e poi*, für Viola solo, in leichter Skordatur, 21'

1) In *lassù* spielt der Musiker in etwa 5 bis 6 Metern Höhe auf einem Träger, der je nach verfügbaren architektonischen Möglichkeiten festzulegen ist; alternativ an einem höher gelegenen, leicht separierten Ort; der Klang der Viola wird verstärkt und erklingt rund um das Publikum; die Tonabnahme erfolgt mit diesen Parametern:

A und B (16' + 9'53")	nur Kontaktmikrofon
C und D (6'06" + 3'46")	Kontakt- und Richtmikrofon
E und F (2'19" + 1'26")	nur Richtmikrofon
G (53")	nur in alle Richtungen aufnehmendes Mikrofon, das möglichst hoch positioniert wird, um die gesamte Akustik des Saals einzufangen.

2) Das *intermedio* wird von denselben Monitoren übertragen, die bereits für *lassù* benutzt wurden.

3) In *e poi* spielt der Musiker ohne Verstärkung auf der Bühne, nachdem er während der Ausstrahlung des *intermedio* (welches teilweise vom Beginn des dritten Teils überlagert wird) von seiner Position wieder herabgestiegen ist.

Während der *ciclo dell'assedio*¹ an die Ilias erinnert, könnte man den Zyklus für Viola (und Band) als kleine Odyssee des Atems bezeichnen, der sich nach einem metrisch-formalen

und energetischen Parcours von Körper / Raum in Körper / Materie und Körper / Instrument der Tradition verwandelt. Es ist eine Reiseerzählung, die einer Rückkehr; das Stück schließt an die Tradition der *vótot* an (griechische Gedichte der Ilias, welche die Rückkehr der Griechen in die Heimat nach der Eroberung von Troja beschreiben), wobei die Viola die Rolle der Erzählerin übernimmt: verbreitet durch den akustischen Raum, die langsame Rückkehr zum Instrument, dessen Trennung und erneute Geburt. Während die Ilias eine Erzählung von Gruppen ist, so ist Odysseus alleine und, im Gegensatz zur Ilias, formal kompakt. Simone Weil schrieb: „Odysseus ist ein Held von Heute [...] ihn interessiert nicht die Dichtung, sondern die Erzählung“. Was uns erhält, der Leitfaden und das Subjekt dieses Sprechens vom Reisen ist der Atem, in all seinen Varianten, vom beinahe Nichts bis zur vollen Vibration; eine ununterbrochene Kette, eine nie endende Linie: die Materialisierung einer Kontinuität zwischen Außen und Innen, zwischen dem akustischen Raum und dem Instrument, zwischen Leben und Individuum.

lassù war zunächst als Einzelstück gedacht; die Idee zu dieser Arbeit ist dreifachen Ursprungs:

— das Hören des ausgebreiteten Raums, besonders der Zattere in Venedig, wo sich Stadt und Natur in verschiedenen, von der beweglichen Fläche des Meeres verwandelte Echos überlagern; dabei reflektiert das Meer gemeinsam mit den Mauern die Klänge, und bleibt doch nie gleich. Ein Hören an der Schwelle des offenen Meeres, bevor die Lagune zur Adria wird.

— das Leuchten der leeren Räume in den Himmelsdarstellungen der Deckenfresken des Tiepolo, insbesondere des Freskos im Cà Rezzonico, in dem die Personen am Rand

lassù Giorgio Netti

den Eindruck der Tiefe über ihren Schultern noch verstärken. Eine Einladung, den Blick zu erheben und von dem scheinbaren Gegenstand des Freskos weiterzugehen ins Freie, das hier enthalten ist, um in den vom Oval oben eingerahmten Blick selbst einzutreten², diesmal ganz Auge.

— der Atem als mögliche Erfahrung der Kontinuität zwischen Innen und Außen jedes lebenden Körpers. Metrum, Metapher und Maß eines wechselnden Laufens, das aus jedem Körper einen sich selbst enthaltenden Inhalt macht: das Innere eines Außen und das Außen eines stets geteilten Inneren.

Dieses Stück, was wie ein Anhang zum Zyklus für Streichquartett wirken könnte, ist vielmehr die Rückkehr zur Quelle dieses eher inneren, kontinuierlichen und verbreiteten Hörens. Akustisch gesehen hört das Innere der Viola das, was an ihrem Äußeren an der Oberfläche passiert und dank der beiden S-Löcher klingt sie nach außen. Der gesamte architektonische Raum wird damit zum Inneren der Viola, die sich selbst und uns mit ihr, Lungen und Atem, an den Grenzen eines Hauchs enthält. Vom Rascheln bis zum vollen Klang ist alles ein Atem, der von fern kommt, um Musik zu werden, indem Hören und Sein in unerwarteter Weise zusammentreffen.

Dank dem Faden, der (den Atem) mit den Falten der Form verbindet, verstärkt sich die Kraft des Klangs als solchem; zurück am Instrument entdecken wir ihn neu: kein Objekt mehr, um Stücke zu produzieren und zu akkumulieren, sondern ein Mittel, um (nicht nur musikalischen) Sinn zu empfangen und zu verbreiten.

An den Deckenfresken des Tiepolo hat mich besonders die klare Stärke der Volumina aus Luft beeindruckt, die kaum von der scharfen Perspektive und dem Hauch durchbrochen werden, der dort oben zwischen den Figuren in der Leere hinläuft: Debussy empfahl den Musikern: „Ecoutez la leçon

du vent qui passe“; Parmenides berichtete aus seiner Reise ins Jenseits vom Gefühl einer raschen Drehbewegung und einem schrillen Geräusch, einem Pfeifen (syrigmos); [Der Evangelist] Johannes schrieb [3,8]: „Ihr müsst von oben kommen. Der Wind bläst wo er will; du fühlst seine Stimme, aber du weißt nicht, woher sie kommt und wohin sie geht. So ist sie für jeden da, geboren aus dem Geist“. Von da aus begann ich, eine ausgedehnte Linie, ein unendliches Filament, ein Abdriften vom 4. Satz von) *place* (; ursprünglich als Loch gedacht, wird es hier zur äußersten Peripherie der „Galaxie Viola“, enigmatisch, ein akustisch zu begehender Ritus, um Zugang zu jenem Klang zu erlangen, der die Dinge belebt. Eine Erforschung des Körper-Instruments, verstanden als „Medium“ und daher das Spielen als magischer Akt.

Eine geführte Durchschreitung, um das Hören wieder zu erwecken und sich bewusst zu werden, dass „alles klingt“ oder, vielleicht, der „Klang des Ganzen“ ertönt; ein fortschreitendes Trudeln im diagonalen Raum zwischen Außen und Innen, in dem man sich leicht verliert: *lassù* möchte gerne zeigen wie, aber hinter jedem falschen Schritt erwartet uns ein Minotaurus.

Über das Kontaktmikrofon offenbart die Viola eine äußerst sensible Haut, auf der jede Geste klingt; keine Geste kann daher abgelenkt werden. Musik als reines Hören. Zu Beginn klettert der Musiker so auf sein Instrument, als Akrobat in einer schwierigen Gleichgewichtsübung und der Bogen ist sein Stab. Der Korpus des Instruments wird zum Zentrum, von dem aus die verschiedenen Orte des umgebenden Raums angegeben werden können.

Eigentlich ging es darum, einen Abgrund zu öffnen, ein großes Loch im beeindruckenden Körper der Tradition der Streichinstrumente anzubringen, dann, sich wieder von diesem Loch einsaugen zu lassen und die eigene unterschiedliche Hörperspektive zu bewohnen und zuzulassen, dass der nackte

Klang mir das Nachfolgende vorschlägt. Das Oval, über das Tiepolo den Himmel entdeckt, das Außen eines Innern, wird im Laufe der Bearbeitung zum Loch, die diagonale Bewegung, anhand der G. Matta-Clark³ uns das Innere eines Äußeren zeigt. Im Laufe des Stücks sind es nicht mehr der Himmel und der Hauch, um uns zu fesseln, sondern das Loch selbst wird „Gegenstand“ der Aufmerksamkeit. Nachfolgend zwei Bilder von G. Matta und das Originalfresko von Tiepolo:



Bei der Annäherung an die Erde steigt anschließend die Spannung, die in einem reibenden, ja zerreißenen C Ausdruck findet, bis zum instabilen Halt auf der IV. und nicht präparierten Saite (in D), vom Scharfen zum Schweren also und zurück, und verwandelt das neue Scharfe in eine energetische Schwelle (E), über die (Fb) hinaus die Finger und Meisterschaft erneut keinen Einfluss mehr haben, um in einem unscharfen Tempo (Fa) und von dort im neuen Raum anzukommen, das akustische Ganze (Saal / Kirche), das uns beherbergt (G).

Parallel zum Stück wächst die Schrift, vom natürlichen Ereignis zur Komplexität der aktuellen Musik, ohne den

inneren Sinn zu verlieren, der (sie) verbinden müsste. Die Reise von *lassù* ist also eine Rückkehr zum Instrument, von hinten, vom Jenseits dieses anfänglich geöffneten Abgrunds.

Der gesamte Zyklus versucht die Energie einzufangen, die in der Tiefe wohnt (die unermessliche Kraft des Erdkerns, des Kerns des Lebens) und verwendet dabei die Musik als Instrument der Erhebung, Ausgrabung, Kanalisierung und Verbreitung.

Sie kommt in Wellen: die Erfahrung besteht darin, nicht zuzulassen, dass die Energie nicht die Grenze der Hörbarkeit überschreitet; sie sollte nie als Aggression oder Geräusch, sondern stets als Sinn und Form wahrgenommen werden.

Die Grenze verschiebt sich fortwährend, die Energie-Modi transformieren sich. Vom Äther (Raum) läuft sie durch Luft, Feuer und Wasser (*intermedio*), um an der aufgetauchten Erde festzumachen (die traditionell verstandene Musik, *e poi*), aber es ist immer dieselbe Energie, die in der Transformation unterschiedliche Rollen und Eigenschaften annimmt; dasselbe Instrument, das „System“ wird, das sowohl Ort als auch Interpret des Geschehens sein soll, so wie es auch der Mensch ist.

Bemerkung

Warum die Viola? Sie ist die Vorfahrin der Streichinstrumente, die Stimme, das alte Köpfchen anstelle der nachfolgenden Haarlocke; in der Geschichte des Quartetts wird sie zur mittleren Stimme, zum harmonischen Körper, zum Hintergrund; selten tritt sie hervor und lässt die Geige führen; aber ist es möglich, dass der Horizont zum „Solisten“ wird? Ich denke, ja ...

Giorgio Netti
Ins Deutsche übertragen von Christian Breuer

Anmerkungen

¹ Zyklus des Autors, mit folgenden Stücken:
place (, für Streichquartett (27'),
rinascere sirena, für vl. vla. vc. (21'),
inoltre, für 2 Violinen (12'),
tête, für Violoncello und Band (8').

² Fresko von 1757,
im *Museo del Settecento Veneziano*
im Ca' Rezzonico.

³ Gordon Matta Clark,
italo-amerikanischer Künstler,
der vor allem mit Löchern
bekannt wurde, die er selbst in
Abbruchhäusern realisierte.





Samstag, 26. November 2011

19.20 Uhr

Vorbemerkung zu den Werken des Abends

20.00 Uhr

Giacinto Scelsi (1905 - 1988)

Khoom. Sette episodi di una storia d'amore e di morte non scritta, in un paese lontano. Per soprano e 6 strumenti: 2 violini, viola, violoncello, 2 percussioni (1962)

Thomas Kessler (*1937)

Flute Control für Flöte und Live-Elektronik (1984 - 1988)

Piano Control für Klavier und Synthesizer (1974)

Giacinto Scelsi

Pranam 1. Alla memoria di Jani e Sia Christou.

Per voce, 12 strumenti e nastro: flauto, corno inglese, clarinetto, fagotto, sassofono contralto, corno, tromba, trombone, 2 violini, viola e violoncello (1972)

Marianne Schuppe – Stimme

Christoph Bösch – Flöte

Jürg Henneberger – Klavier, Dirigat

Ensemble Phoenix Basel



Die doppelte Stelle Singen und Sprechen in der Musik Giacinto Scelsi¹

Was ist eine Stimme? Obwohl sie oft als Instrument oder Organ bezeichnet wird, ist sie beides nicht. Nicht erfunden und nicht gebaut ist sie etwas anderes als eine Funktion im Organismus. Als einzige unter den Klangquellen kann die Stimme sprechen *und* singen und sie tut es ständig gleichzeitig. Sie kann sich klanglich fast bis zur Ununterscheidbarkeit einem Instrument nähern und sie kann Sprache in Worten und Sätzen artikulieren. [...] Die Grundelemente ihrer Artikulation sind Laute, Vokale und Konsonanten, die, zu Wörtern zusammengesetzt, Sinn geben können, der umgekehrt, im Auseinandernehmen der Lautkombinationen und Phoneme, wieder aufgelöst werden kann. Diese Gleichzeitigkeit von Klang und Bedeutung macht die Eigenheit der Stimme aus.

Beim Erfinden von Liedern gleich welcher Art, Zeit und Kultur liegt zumeist ein Text zugrunde. Im Lied wird er in eine melodisch und rhythmisch gestaltete Linie verwandelt. In der abendländischen Musikkultur liegen die Anfänge dieses Zusammenwirkens von Wort und Musik in der Gregorianik, deren Textquelle das Alte Testament ist. Worte von besonderer Wichtigkeit werden in diesen Gesängen melismatisch ausgearbeitet und gedehnt. Diese zeitliche und klangliche Ausbreitung einzelner Worte hat zur Folge, dass ihre Verständlichkeit in der Komplexität der gesungenen Linien verloren gehen kann. Sprache löst sich in Klang auf, gleichsam als verdampfe sie, als ginge sie in einen anderen Aggregatzustand über.

Eine andere Entstehungsgeschichte hat die Musik Giacinto Scelsi.² Scelsi, der aus adligen Verhältnissen kam, hatte sich nach einem begonnenen Studium der Dodekaphonie einem längeren Psychiatrieaufenthalt unterzogen. Nach eigenen Worten setzte der Heilungsprozess bei ihm erst ein, als er in der Psychiatrie begann, auf dem Klavier einzelne Töne beharrlich immer wieder anzuschlagen. Nach der Rückkehr in sein Haus in Rom

spielte er stundenlange nächtliche Improvisationen, die er auf einem Tonbandgerät festhielt. Später beauftragte er den Komponisten Vieri Tosatti, nach den Vorlagen dieser Tonbandaufzeichnungen Transkriptionen in Notenschrift anzufertigen. Scelsi hatte auf dem Klavier mit diesen Improvisationen begonnen. Nach einer Weile wendete er sich einem damals neuen Instrument zu, einem elektrischen Tastenapparat genannt Ondiola, die ihm ermöglichte, durch Verzerrungen einzelner Tonhöhen Mikrointervalle zu erzeugen. Durch Aufnahmen seines Ondiolaspieles, einige auch im Playback-Verfahren, entstanden viele Vorlagen für Scelsis mikrotonale Musik, so auch für die Vokalzyklen *Hô*, *Taiagarù*, *Canti del Capricorno*³ und andere. Von diesen Vokalstücken, die ich Lieder nennen möchte, waren also zuerst die Melodien da. Melodien, die auch auf einem Bläser- oder Streichinstrument gespielt werden konnten. Tatsächlich gibt es Überschneidungen, einige Melodien tauchen sowohl in Solostücken für Bläser als auch – textiert – in den Liedern der Vokalzyklen auf. Die Textierung dieser Melodien für eine Singstimme nahm Scelsi nachträglich vor, in Zusammenarbeit mit der Sängerin Michiko Hirayama. Es handelt sich bei diesen Texten nicht um Worte oder Sätze, sondern um klingende und geräuschhafte Laute und Silben aus keiner bekannten Sprache.

Als ich begann, die Vokalmusik Scelsis zu singen, merkte ich, dass ich die Komplexität der Figuren und Linien leichter durch rhythmisches Sprechen erfassen konnte. Die Entzifferung der rhythmischen und melodischen Struktur gelang erst durch Versprachlichung. Je genauer ich die Silbenfiguren variierte und in meine Sprache übersetzte, desto nahtloser konnte ich mir die komplexen Rhythmen und großen Tonsprünge aneignen. Mit Hilfe des Textes legte ich mir eine Spur für die Musik. Damit befand ich mich wieder an der Stelle, an der auch die gregorianischen Gesänge entstanden sind. Dort ist zuerst der Text existent, der zur Melodie wird; in der Musik Scelsis ist zuerst die Melodie existent, die zum Text wird. Die Bewegung ist eine umgekehrte und zieht einen weiteren Unterschied nach sich: In der Musik Scelsis ist der Text, der keine semantische Botschaft vermitteln

will, formbar wie ein Kleid, das dem Körper der Stimme angepasst wird.

Ein vergleichbarer Spielraum findet sich auch im Umgang mit den Tönen selbst. Obwohl die Partituren präzise notiert sind, erschließt sich diese Musik nicht allein aus der Partitur, sondern muss im Singen erst gefunden werden. Das gilt z.B. für die Stimmfarben oder die Amplitudenabstufungen und Geschwindigkeiten der Vibrati. Scelsi begann seine nächtlichen Improvisationen mit dem langen Repetieren eines einzelnen Tones. Jedes seiner Solo-Stücke besteht aus nur wenigen wiederkehrenden Zentraltönen und -intervallen. Er hatte eine Affinität zur indischen Musik. Anders als in der westlichen Musik, in der es darum geht, Tonhöhen möglichst genau zu intonieren, dienen Mikrointervalle in der indischen Musikkultur dem Umkreisen eines Tones. Für Scelsi war dies eine Bewegung in das Zentrum des Klanges. Durch die Bewegung des Umkreisens in kleinsten Tonschritten entsteht aber auch eine Plastizität, eine Körperlichkeit. Vor einigen Jahren hatte ich in Rom Gelegenheit, Originalaufnahmen von Scelsis Spiel auf der Ondiola zu hören. Die klangliche, fast körperlose Magerkeit dieses Instruments, das im Klang der Melodika ähnelt, überraschte mich. Diese Klanglichkeit gibt keine Hinweise auf die Übersetzung in den körperlichen Raum einer menschlichen Stimme. [...]

Das Erstaunliche für mich ist die Sanglichkeit der Lieder Scelsis, die, nicht stimmspezifisch gedacht, aus instrumentalen Improvisationen hervorgingen. Fast möchte ich annehmen, der Ondiolaspieler habe bei seinem Spiel innerlich mitgesungen, so dass durch die Musik auch der Körper des Spielers spricht. Sie zu singen ist die Erfahrung einer Gleichzeitigkeit, einer Gleichzeitigkeit von Sprechen und Singen, von Innen und Außen und von der Stimme als einer doppelten Stelle: eine Stelle für Musik und einer Stelle für Sprache.

Marianne Schuppe

PRANAM I in der Besetzung für 8 Bläser, 4 Streicher, Mezzosopran und Tonband trägt den Untertitel „In memoria della perta tragica di Jani e di Sia Christou“ (In memory of the tragic death of Jani and Sia Christou). Das Tonband hat Scelsi unter Verwendung verschiedener Präparationen selbst hergestellt, es weist einige Übersteuerungen und Verzerrungen auf, die offensichtlich von Scelsi so gewollt waren.

KHOOM für Streichquartett, Horn, Perkussion und Stimme entstand 1962 zwischen dem 2. und 3. Streichquartett mit dem Untertitel: 7 episodi di una storia d'amore e di morte non-scritta in un paese lontano (7 episodes of an unwritten story of love and death in a distant land). Das Werk besteht aus Liedern, in denen die Stimme unterschiedlichen instrumentalen Besetzungen begegnet:

- I Stimme und Streichquartett
- II Stimme, Horn und Perkussion
- III Stimme und Horn
- IV Stimme, Horn und Streichtrio
- V Stimme, Horn, Perkussion und Streichquartett
- VI Stimme, Perkussion und Streichquartett
- VII Stimme, Horn und Streichquartett

¹ Aus: *Die doppelte Stelle*, Singen und Sprechen in der Musik Giacinto Scelsis, Februar 2011, in *Verkörperungen*, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, preprint 416, André Blum et al. [Hrsg.]

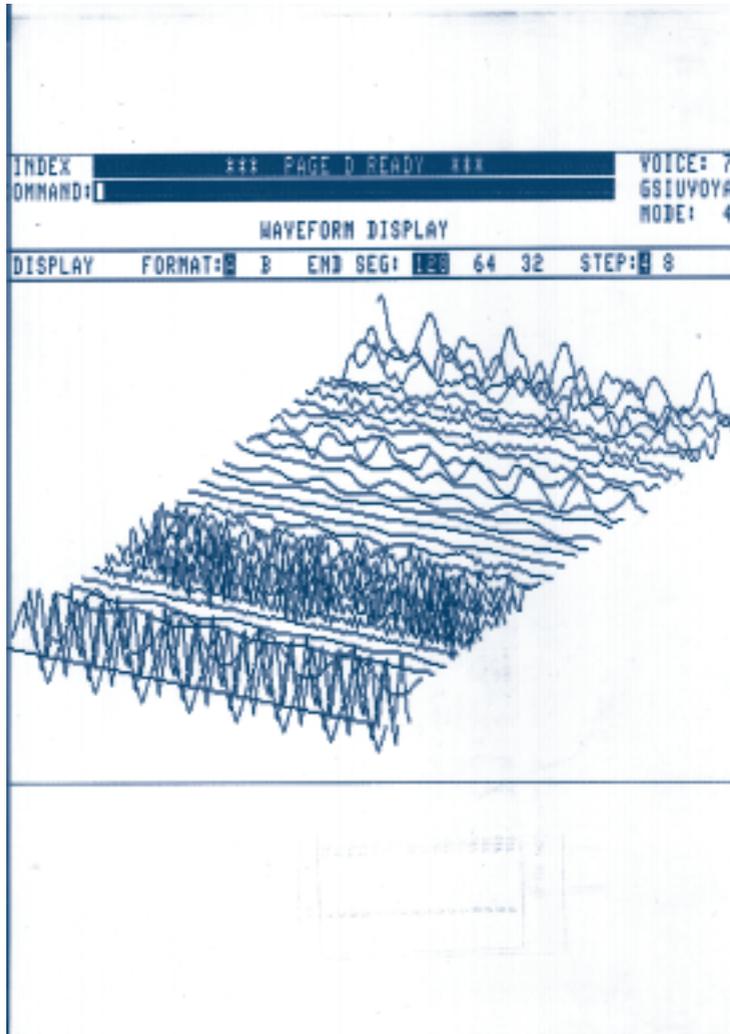
² Alle Informationen zur Entstehung der Musik G. Scelsis stammen aus Gesprächen von mir mit Michiko Hirayama im Zeitraum 1988-2003. Michiko Hirayama hat fast alle Vokalwerke Scelsis in langjähriger Zusammenarbeit mit ihm uraufgeführt.

³ Neben diesen Zyklen für Solostimme hat Scelsi zwei Werke für größeres Ensemble und Solostimme geschaffen, die Werke des heutigen Abends: *Pranam I* (1972), dem 1973 *Pranam II* für 9 Instrumente folgte, und *Kboom* (1962).



Piano Control, Flute Control Thomas Kessler

WOMIT
DIE
AFT?



Die rasante Entwicklung der Computertechnik und Elektronik der vergangenen Jahrzehnte hat die kompositorischen Möglichkeiten nachhaltig beeinflusst und verändert. Sie hat neue Instrumente hervorgebracht, hat den herkömmlichen neue Töne und Modulationen entlockt, den Raum in ganz neuer Weise zu einem musikalischen Parameter werden lassen und ungeahnte Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Mensch und Maschine, zwischen manueller Virtuosität und elektronischer Synthese geschaffen.

*Partiturseiten:
Flute Control*

Thomas Kessler, Gründer und langjähriger Leiter des Elektronischen Studios der Musikhochschule Basel, hat als Komponist Pionierarbeit auf diesem Gebiet geleistet. In den 70er Jahren begann er mit einer Reihe von live-elektronischen Studien für verschiedene Soloinstrumente, in denen das Instrument jeweils sehr eng mit elektronischen Geräten (Synthesizern und Computern) verbunden ist. „Es geht in diesen Stücken“, schreibt der Komponist, „um eine Erweiterung der traditionellen Artikulationsmöglichkeiten der Instrumente. Aus diesem Grunde spielt der Instrumentalist nicht mehr sein Instrument allein, sondern überträgt seine Spieltechnik und Reaktionsfähigkeit ohne Hilfe eines zusätzlichen Assistenten auch auf die elektronischen Instrumente“. Die Stücke dieser Reihe tragen jeweils den Titel „... Control“, ein Begriff, der aus der Analog-Synthesizer-technik stammt, aber auch in der Computersprache verwendet wird. In Kesslers Studien vollzieht sich der Prozess der „Steuerung“ in hochkomplexer Weise zwischen Spieler, Instrument und Elektronik.

Geschrieben wurden die elf Stücke allesamt für Virtuosen ihres Instruments und entsprechend hoch sind die spieltechnischen Anforderungen. *Drum Control* etwa entstand für Jean-Pierre Drouet, *Kontrabass Control* für Stefano Scodanibbio, *Flute Control* für Aurèle Nicolet, *Trombone Control* für Vinko Globokar. Die Serie fand ihren (vorläufigen?) Abschluss 2005 mit *Oboe Control* für Heinz Holliger.

FC-1. IN

The image shows a handwritten musical score titled "FC-1. IN". It consists of eight staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are numbered 1 through 8. Each staff has a label on the left (e.g., "1 JELDECO", "3 FEJBARDO", "5 KIATUGOP", "7 GSHINDYA", "2 DEGOFU", "4 BORDHESI", "6 PELNEG", "8 VOYAGE") and a label on the right (e.g., "Oberbauseite ungerade", "KLANG"). The notes are handwritten and include various symbols like "f", "ø", "de", "ko", "ki", "ty", "go", "pi", "y", "j", "siu", "vo", "a", "ri", "ki", "p", "l", "y", "j", "a", "s". Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is written on a grid with a central vertical line.

Die *Control*-Arbeiten von Thomas Kessler
(Referenz: www.kessler-thomas.com):

<i>Piano Control</i> für Klavier und Synthesizer	15' (1974)
<i>Violin Control</i> für Violine und Synthesizer	11' (1978)
<i>Drum Control</i> für Schlagzeug und Computer	21' (1983)
<i>Flute Control</i> für Flöte und Computer	14' (1986)
<i>String Control</i> für ein Streichinstrument und Computer	12' (1987)
<i>Kontrabass Control</i> für Kontrabass und Computer	12' (1990-1991)
<i>Harpsichord Control</i> für Cembalo und Harmonizer	14' (1991/1994)
<i>Voice Control</i> für 3 Stimmen und Live-Elektronik	15' (1993/1997)
<i>Trombone Control</i> für Posaune und Live-Elektronik	12' (1995)
<i>Guitar Control</i> für Gitarre und Live-Elektronik	11' (1999)
<i>Oboe Control</i> für Oboe und Live-Elektronik	16' (2005)

Piano Control war die erste dieser Studien und entstand im Auftrag des Pianisten und Komponisten Werner Bärtschi, der das Stück am 13. Mai 1974 in Zürich erstmals spielte. „In *Piano Control* verwendet der Pianist einen der inzwischen legendären alten Analogsynthesizer (Synthi A von EMS London), der schon damals so klein konstruiert war, dass er auf das Klavier gestellt werden konnte. Zusätzliche analoge Control-Pedale erweitern die Möglichkeiten der direkten Steuerung durch den Interpreten.“

Heike Hoffmann

Flute Control wurde mit dem Fairlight-Computer komponiert, dem ersten Sampler überhaupt. Der Flötist kontrolliert die elektronischen Parameter vor allem durch seinen Ansatz und seine Blastechnik, die durch den „Voicetracker“ auf die zuvor gespeicherten „Samples“ übertragen wird. *Flute Control* ist eine Auftragskomposition des IRCAM Paris und ist Aurèle Nicolet gewidmet, der auch die Uraufführung spielte. Sowohl ihm wie auch Philippe Racine danke ich für den unermüdlichen Beistand während vieler gemeinsamer Arbeitsstunden mit dem widerspenstigen Computer.

Thomas Kessler



bm:uk



bludenz
KULTUR

REMISE BLUDENZ
AM RAIFFEISENPLATZ
BLUDENZ KULTUR



BTZM



Veranstalter

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

Veranstaltungsort

Remise Bludenz

Festivalinformation

Hildegard Gunz, T 0043 (0)664 500 55 36

Mail allerart.bludenz@gmx.at

www.btzm.at

Kartenvorverkauf

zu Öffnungszeiten der Galerie allerArt,
Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz

Eintritt

Erwachsene Euro 16,-

Eintritt frei: Eröffnungsvortrag, Komponistengespräche

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder Euro 13,-

Senioren, Jugendliche und Studenten Euro 8,-

Festivalpass

Erwachsene Euro 45,-

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder Euro 38,-

Senioren, Jugendliche und Studenten Euro 28,-

Festival-Team

Alexander Moosbrugger – Kurator der BTZM

Wolfgang Maurer – Organisation

Hildegard Gunz – Sekretariat allerArt Bludenz

Christian Neunteufel – Technik Remise

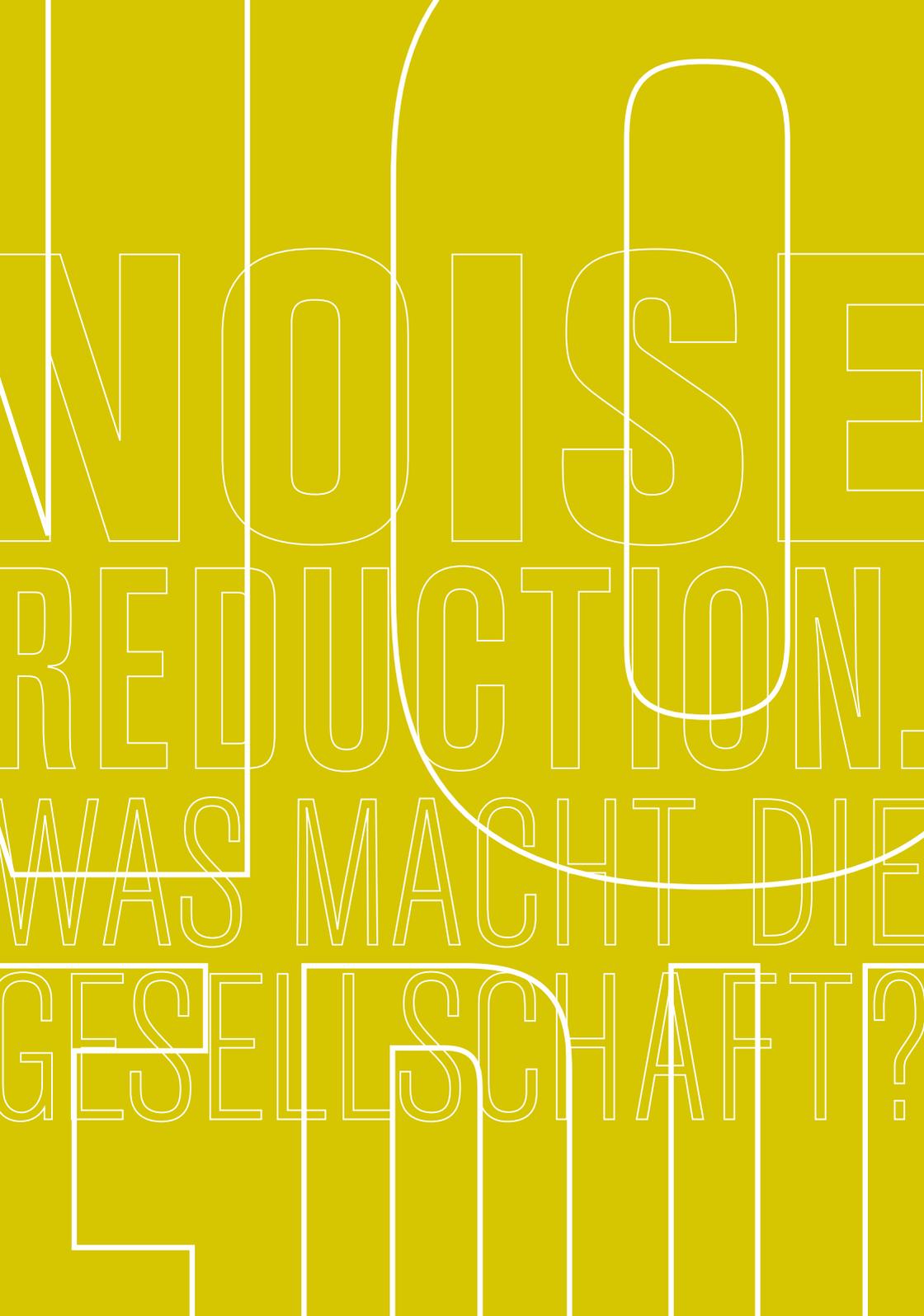
Alle Rechte bei den Autoren

Gestaltung – Michael Mittermayer

Druck – ba.druck/satz

Printed in Austria

November 2011



NOISE

REDUCTION.

WAS MACHT DIE

GESELLSCHAFT?