



BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄSSER MUSIK

SOLITAIRES

Klavier

CONCERTI

und Korea

CONCERTI

und Korea

SOLITAIRES
Klavier
CONCERTI
und Korea

SOLITAIRES
Klavier
CONCERTI
und Korea

SOLITAIRES
Klavier
CONCERTI
und Korea

Unter den Zeilen „Noise Reduction. Was macht die Gesellschaft“ im vergangenen Jahr sowie „Solitaires – Klavierconcerti und Korea“ heuer im November laden wir zu Festival-editionen mit Musik unserer Zeit, die Solopositionen und solistische Formulierungen mit kompositorisch notiertem Zweitmoment im Blick haben. Die Programme stellen Konfigurationen eines geteilten Sprechens, die künstlerische Kennzeichnung einer dialogischen Szenerie vor. Werke auf Basis von Kompositionsaufträgen werden eigens zum Thema verfasst.

2011 waren es in der Mehrheit Solostücke mit notiertem Zweitmoment für analoge Synthesizer, Elektronik-Handhabe, als Obertonentsprechung, Reverb-Tastatur et cetera, die Gesagtes und Rezipiertes ineinander zu verschränken suchten: Solostimme – Mikrofon; Abgehörtes – Formation/Formanten; zweiter Spieler – Regisseur des Hörens; Soloposition im Wechsel – Staffellauf des Aufblitzenden; Improvisation – Hördiktat. Diese grundsätzliche Asymmetrie, gelesen als verdoppelte *Anwesenheit der aufklärungsstrategischen Funktion >Publikum <*, kontrastiert und entspricht einem doppelten *Sprechen, das sich am Namen des Autors organisiert*.

Dies künstlerisch zu vermerken, analoge und entgegenstehende Verfahren aufzuschlüsseln, in kompositorische Möglichkeiten zu übertragen, in der Programmzusammenstellung schließlich näher zu untersuchen, sei aus erweitertem Blickwinkel fortgeführt. 2012 zum Begriffspaar *Soloposition* und *Solistenensemble*.

Drei Abende werden Konzerte für Klavier und großzügig besetztes Kammerensemble bringen – eines zusätzlich für Klavier und Streichquartett –, im Schulterschluss jeweils mit traditioneller Musik aus Korea in der zweiten Konzerthälfte, mit Sanjos (und Pungnyu-Musik) für Geomun’go, Daegeum und Piri/Hojeok – Lee Sang-kyung an der Sanduhrtrommel protokolliert und kommentiert das solistisch Vorgetragene im Sinne einer affektiven Begleitung, weist regelrecht eine (rhythmische) Kadenzierung des Hörens für Spieler und Hörer an. Der vierte Abend ist Ensemblesmusik schamanischer Zeremonien vorbehalten, deren „Fackel“ streng wie klar organisiert durch die Klangregister geht. Sie *gestaltet* sich aus der *Zeit heraus*, baut auf auf einem Dialogmoment.

Dietrich Eichmanns *Entre deux guerres* hat diesbezüglich Entsprechungen. Eine Ausnahme-Improvisation, ganz frei, dabei penibel instrumentiert und notiert – so wirkt das Stück. Mit einem Ohr am akustischen Erstmoment, mit dem zweiten gerichtet auf ein sprach-organisches *stetes Weiter*, interessiert an funktionalen Bindungen.

Störrufe ausschalten; deren Begrenzung; Stimmen (politischer 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.

blick: verzaubert, das Klavierquintett von Wolfram Schurig, ist strikt modular gearbeitet; *distinkte*, motivische Inhalte werden zyklisch verkettet und in Form gebracht. Nicht ein verändertes Umfeld allein lässt hierbei Gleiches und Vergleichbares im neuen musikalischen Licht erscheinen, sondern Anfangsmodule werden ihrerseits zum folgerichtigen *Ergebnis* wiederkehrender Verknüpfung. Als Geste einer Referenz setzt Schurigs Klavierkonzert die dazugesellte Klammer – Charles Darwin ist Widmungsträger des Stücks. Modelle aus der Evolutionslehre werden ins kompositorische Fach übertragen, jenes etwa der *Konvergenz*, die Ausbildung ähnlicher Merkmale bei nicht verwandten Arten durch Anpassung an ähnliche Umweltbedingungen.

Mit *Lying in the grass, river and clouds* hat Marc Sabat einen Solitär geschrieben. Auf voller Linie. Eine Klanglandschaft in 88 Teilen zeigt Auflösungsvorgänge, harmonisch-enharmonische Stimulationen, bringt Kombinationstöne nach vorn, lässt Kadenz, mikrotonale Modulationen durchwandern. Verstreute, akkurat intonierte Melodien kontrapunktieren die gleichschwebende Klaviertemperatur und setzen harmonische Reibungsflächen ein. Das Stück entstand unterstützt durch die Ernst von Siemens Musikstiftung sowie The Canada Council for the Arts.

Geschätzte Gäste, wir freuen uns über Ihr Interesse, über Ihr Kommen,

Alexander Moosbrugger
Kurator der *Bludener Tage zeitgemäßer Musik*

SOLITAIRES Klavier CONCERTI und Korea

Interpreten

Klangforum Wien
Baldur Brönnimann – DIRIGAT
Florian Müller – KLAVIER

Ensemble Contrechamps Genève
Michael Wendeberg – DIRIGAT
Daan Vandewalle – KLAVIER
Stefan Wirth – KLAVIER

Kim So-yeon – GEOMUN'GO
Park Hye-oh – DAEGEUM
Lee Inhwa – PIRI und HOJEOK
Lee Sang-kyung – JANGGU

ARCHIV

- 2011 **NOISE REDUCTION. Was macht die Gesellschaft?**
Im Stimmengewirr, Solostücke mit notiertem Zweitmoment
_ Soloposition – Mikrophon
_ Abgehörtes – Formation / Formanten / Geräuschchoreographie
_ Zweiter Spieler – Regisseur des Hörens
_ Solostimme im Wechsel – Staffellauf des Aufblitzenden
_ Schlaue Hände – Hördiktat
- 2010 **Vier Fälle**
Quadriga 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.
- 2009 **Zyklus zur Zeit, 2007 bis 2009**
ZEITGEMÄß ABSTRAKT, KLIMA VERSUS SINNLICHKEIT
_ Klima / Synthese / Tageszeit-gemäße Werke, Teil 2 (Nacht)
_ Szenisches / Ritus, Kammeroper
- 2008 ZEIT IM BILD: NOTATION, FILM, OBJEKT
_ Sinnlichkeit re-codiert (Traum, Negation und „Plainsound“)
_ 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

SOLITA!RES
klavier
CONCERTI
und korea

Mittwoch, 21. November, 20.00 Uhr

WOLFRAM SCHURIG (*1967) *...vom gesang der wasserspeier...*
für Klavier und Ensemble (Flöte 1+2, Klarinette 1+2, Horn, Trompete,
Posaune, Perkussion 1+2, Piano solo, Violine 1+2, Viola 1+2,
Violoncello 1+2, Kontrabass), 2008-2010

GEOMUN'GO SANJO der Han Gapdeuk Schule

WOLFRAM SCHURIG *blick: verzaubert*
für Klavier und Streichquartett, 2005-2007

Mit freundlicher Unterstützung der impulse Privatstiftung

Klangforum Wien
Baldur Brönnimann – DIRIGAT, Florian Müller – KLAVIER SOLO

Vera Fischer – FLÖTEN, Doris Nicoletti – FLÖTEN
Olivier Vivarès – KLARINETTEN, Bernhard Zachhuber – KLARINETTEN
Reinhard Zmölnig – HORN, Anders Nyqvist – TROMPETE
Andreas Eberle – POSAUNE, Annette Bik – VIOLINE
Sophie Schafleitner – VIOLINE, Rafal Zalech – VIOLA
Dimitrios Polisoidis – VIOLA, Andreas Lindenbaum – VIOLONCELLO
Roland Schueler – VIOLONCELLO, Michael Seifried – KONTRABASS
Simone Beneventi – SCHLAGWERK, Igor Gross – SCHLAGWERK

Kim So-yeon – GEOMUN'GO, Lee Sang-kyung – JANGGU

In Zusammenarbeit mit dem ORF, Konzertmitschnitt

Komponistengespräch um 19.20 Uhr

...vom gesang der wasserspeier...

für klavier und ensemble (2008-2010)

wolfram schurig

1 $\text{♩} = 52$ 2 $\text{♩}^T = 182$ 3 $\text{♩}^T = 121$ 4

flöte 1
flöte 2
klarinetta 1
klarinetta 2
horn
trompete
posolone
schlagzeug 1
schlagzeug 2
klavier
violine 1
violine 2
viola 1
viola 2
violoncello 1
violoncello 2
kontrabaß

... vom gesang der wasserspeier ... Wolfram Schurig

Das Stück ist ein Beitrag zur Untersuchung der Stammesgeschichte einiger Geschöpfe unserer Phantasie. Hierbei soll die Kenntnis der Verwandtschaftsverhältnisse innerhalb ausgewählter phylogenetischer Kladen der Wasserspeier und einiger ihrer Verwandten anhand der Analysen bioakustischer sowie morphometrischer Daten aufgezeigt werden.

DIE ARBEIT IST DEM ANDENKEN AN CHARLES DARWIN GEWIDMET. WOLFRAM SCHURIG

Abdruck der Partiturseiten
von Wolfram Schurig erfolgt
mit freundlicher Genehmigung
der Edition Gravis, Berlin

Wichtig CONCERTI und Korea

Sanjo und Sinawi – Kunstvolle Konzertformen der Musik koreanischer Volkstraditionen

Matthias R. Entreß

Gegenüber der stoischen und um geistige Ideale ringenden Staatsmusik der Aristokratie wirkt die Musik, die vom Volk geschätzt wurde und es in seinem Alltag und seinen religiösen Zeremonien begleitete, wie ein Aufruhr, eine Welt der Freiheit und das Bekenntnis zum seelischen Innenleben. Wer Korea und die Koreaner kennt, findet in der alten „Volksmusik“ die charakteristischen Eigenschaften der heutigen Menschen wieder. So gesehen ist die Musik der Volkstraditionen weder alt noch fern.

Manche typischen Eigenschaften der koreanischen Musik lassen sich hier, in der *Minsog-ak*, viel besser als in der *Jeong-ak*, der höfischen „regulgerechten Musik“ beobachten, zum Beispiel das *Nongbyeon*, was übersetzt etwa „Herumspielen mit der Saite“ bedeutet. Ein Ton wird in der koreanischen Musik nie einfach klingen gelassen, sondern er wird in Bewegung versetzt.

Die Bauweise fast aller Instrumente unterstützt diese starke Beweglichkeit der Tonhöhe bis zur Quarte. Diese Qualitäten finden sich auch in den vokalen Musikformen wieder, vor allem im epischen Gesang Pansori.

Im Gegensatz zur *Jeong-ak* wurde in der Volksmusik keine Notation benutzt, die Texte und Melodien wurden ausschließlich mündlich überliefert.

Der Begriff „Volksmusik“ erscheint unangemessen, wenn man den hohen Grad künstlerischer Sublimierung und des Formwillens betrachtet. Und tatsächlich erscheint besonders das *Sanjo*, welches in unserem Festival besondere Prominenz genießt, den europäischen Sonaten oder den indischen Ragas im Dhrupad-Stil gleichwertig in seiner Vielseitigkeit des Ausdrucks und in der Kompliziertheit der Melodieführung.

Sanjos

Nur ein Melodie-Instrument und eine Trommel, lange, komplizierte Melodien, deren jeder Ton im Klingen noch eine Umfärbung erfährt – das ist *Sanjo*, eine gehobene Unterhaltungsmusik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkam. Das *Sanjo* ist keine

Alte Musik im strengen Sinne des Wortes, jedoch die letzte genuin traditionelle Musikform, die im Einklang mit der damaligen Kultur entstand. Gleichzeitig ist Sanjo die erste traditionelle Musikform, die sich aus ihren rituellen oder gesellschaftlichen Zusammenhängen gelöst hat und überliefertes Material zur Konzertreife brachte. Heute sind viele koreanische Musikstile für die Konzertpräsentation arrangiert und adaptiert, *ohne* in den Verdacht einer Verwestlichung zu geraten, auch wenn das Verhältnis der heutigen koreanischen Kultur zur Tradition kompliziert und ambivalent ist, und überlieferte Fertigkeiten und Sensibilitäten in Gefahr sind, durch moderne Einflüsse zersetzt zu werden.

Das musikalische Material im Sanjo entstammt der schamanischen Musik *Sinawi* und der Volksmusik und wurde von den Verfechtern der strengen konfuzianischen Musikpraxis abfällig als „verstreute Melodien“ genannt. Wegen seiner stilistischen Verwandtschaft zum epischen Gesang Pansori umschreibt man es auch als „instrumentales Pansori“, und beide, Sanjo und Pansori, gehen auf die schamanische Zeremoniemusik *Sinawi* zurück.

Solistische instrumentale Musik im Stil von *Sinawi* soll in der Mitte des 19. Jahrhunderts üblich gewesen sein, jedoch noch ohne die sich beschleunigende Abfolge der Rhythmen, oder genauer Rhythmusmuster – Jangdans (pl.) genannt. Jangdans sind komplizierte Schlagfolgen, die nicht nur das Tempo bestimmen, sondern auch den Spannungsverlauf innerhalb einer Phrase gestalten. Der Trommler soll nicht alle Schläge ausführen, sondern den Verlauf kontrollieren und dabei die Akzente setzen. Die Rhythmik westlicher Klassik erscheint gegenüber den Jangdans geradezu primitiv, wie das auch im Vergleich zu indischer oder arabischer Rhythmik der Fall ist.

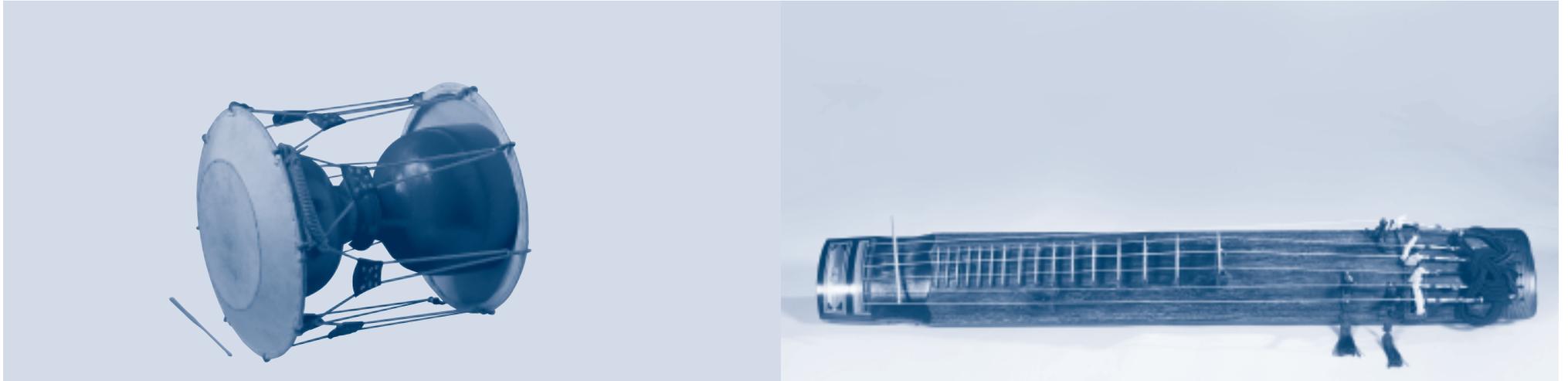
Ein Sanjo in der heutigen Form beginnt meist mit einer unruhigen Wendung (*Daseureum*), die sich aus dem Einrichten des Instruments fürs Spielen herleitet, und setzt sich langsam fort, um Schritt für Schritt zu einem raschen Tempo vorzudringen.

Diese künstlerische Verfeinerung kam erst durch den Gayageum-Spieler und Multi-Instrumentalisten Kim Changjo (1856-1919) auf, der es seit 1890 in den südlichen Provinzen Koreas praktizierte und dessen Beispiel sich sogleich zahlreiche andere Musiker anschlossen. Die Rolle des *Janggu*- (Sanduhrtrommel-) Spielers, der während des Spiels Akzente setzt und kommentierende und anfeuernde Laute hervorstößt, ähnelt der des *Kosu* im Pansori, des Begleiters auf der Fasstrommel.

Wenn über den Melodien in den klassischen Rhythmen wie *Jinyangjo*, *Jungmori*, *Jajinmori* usw. auch am Anfang die Improvisation nach Regeln (wie beim arabischen *Taksim*) gestanden hat, so ist diese Musik heute nicht mehr als improvisierte Musik zu betrachten. Bereits Kim Changjo soll zum Ende seines Lebens hin seine Musik als Werke an seine Schüler weitergegeben haben.

Wie in vielen Traditionen üblich, lernt der Schüler Ton für Ton vom Meister, und erst, wenn er selber höchste Meisterschaft erlangt hat, mag er gewisse Veränderungen an seinen Sanjos anbringen, bis sich, was nur selten geschieht, ein eigenes herausbildet hat. Ein so überliefertes Sanjo wird mit als *Nachfolge* oder *Schule* des jeweiligen Meisters bezeichnet. Es scheint eine gattungsübergreifende Eigenschaft der koreanischen Musik zu sein, ideale Formen zu erarbeiten und diese dann zu bewahren.

Dem westlichen Hörer mag das Sanjo zunächst der aristokratischen Musik nicht allzu unähnlich vorkommen, denn es überwiegt der Eindruck der Introvertiertheit. Aber die Art der Tongebung, ihre unerhörte Unruhe selbst in den langsamen Sätzen, die ausgreifende Gestaltung jedes einzelnen Tons ist für viele Koreaner ein deutlicher Ausdruck von emotionaler Erregung, und vielleicht ist es gar nicht so abwegig, vom „Blues der Koreaner“ zu sprechen.



Geomun'go Sanjo der Han Gapdeuk Schule

mit Kim So-yeon (GEOMUN'GO, sechssaitige bündige Zither)
und Lee Sang-kyung (JANGGU, Sanduhrtrommel)

Dieses Sanjo gilt neben dem von Sin Qwaedong als das repräsentativste Geomun'go Sanjo. Han Gapdeuk (1819-1987) war ursprünglich Gayageum-Spieler (12-saitige bundlose Wölbbrettzither), aber nach dem Erlebnis eines Geomun'go-Konzerts von Baek Nakjun machte er das Geomun'go seines majestätischen, maskulinen und tief sinnigen Klanges wegen zu seinem Hauptinstrument. Ausgebildet von Park Seokgi „webte“ er seine eigene Ausarbeitung später. Han Gapdeuks Geomun'go Sanjo folgt der Musik von Baek Nakjun, aber es fügt dieser neue musikalische Wendungen und einzelne Abschnitte hinzu, wobei das Stück von 55 Minuten auf 70 Minuten erweitert wurde. Es hat die Abschnitte, die die Bezeichnungen der Rhythmusmuster tragen – in Klammern die in etwa entsprechenden westlichen Tempobezeichnungen: Jinyangjo (Largo), Jungmori (Andante moderato), Eotmori (Presto), Jungjungmori (Allegro), Jajinmori (Allegro molto). Die Einfügung des sehr raschen Eotmori zwischen zwei Abschnitte mittleren Tempos ist untypisch. Im Vergleich zum Geomun'go Sanjo der Sin Qwaedong-Nachfolge besitzt dieses eine sorgfältig organisierte Struktur und der Ausdruck der Ornamente und der Gestaltung jedes einzelnen Tons ist äußerst fein gearbeitet. Heute werden die Sanjos nur sehr selten in ihrer äußersten Vollständigkeit gespielt. Die Struktur erlaubt Auslassungen, ohne dass ein fragmentarischer Eindruck entsteht.

blick: verzaubert

Das Klavierquintett *blick: verzaubert* ist streng modular organisiert. Beginnend bei der zyklischen Verkettung von motivischen Modulen wird auf jeweils nächst höherer Ebene auf die entstandenen Zyklen wiederum dieselbe Verknüpfung angewandt, bis man schließlich bei der Gesamtform ankommt. Die Grundidee hierbei ist, musikalische Form von vornherein als Doppelkonzeption anzulegen: einerseits aus einer spezifischen Anordnung distinkter Einheiten und andererseits aus deren vegetativem >Wildwuchs< der auf mehr oder weniger unvermeidbaren (dennoch erwünschten) Inkompatibilitäten zwischen der motivisch-modularen sowie der Verknüpfungslogik basiert.

Im Verhältnis zu den meisten anderen meiner Stücke bedingt dieser Ansatz einen wichtigen Unterschied hinsichtlich des Grundmaterials: ist dieses üblicherweise morphologisch komplex und mit prozessual-transformativen Eigenschaften aufgeladen, so besteht es hier notwendigerweise aus einzelnen Tonhöhen und differenzierten Intervallkonstellationen. Die 5 motivischen Module sind einheitlich gebaut. Sie bestehen aus einer ungeraden Anzahl von Tonhöhen, die – zunächst ab-, dann wieder aufsteigend – um einen zentralen Tiefpunkt angeordnet sind. Die Module ihrerseits werden so aneinandergereiht, daß das jeweils nächste, längere (3-5-7-9-11), an den Schlußton des vorigen anknüpft. (Diese Überlagerung ist insofern von Bedeutung, als sie die deutliche Abgrenzung von motivischen aber auch – auf nächst höherer Ebene – von formalen Einheiten von vornherein unterwandert bzw. die Aufmerksamkeit von den Einzelementen weg und zu ihrem Zusammenhang hin leitet.) Zudem beschreiben die Initialtöne so wie die Module intern ebenfalls eine umgekehrte, übergeordnete Bogenform mit Tiefpunkt zu Beginn des dritten Moduls (*Abbildung 4*).

Abbildung 4



Die beiden Tabellen in *Abbildung 5* veranschaulichen sowohl die innere als auch die gesamthafte Anordnung der modularen Zyklen (I-V) und der formalen (A-E), die sich

Wolfram Schurig

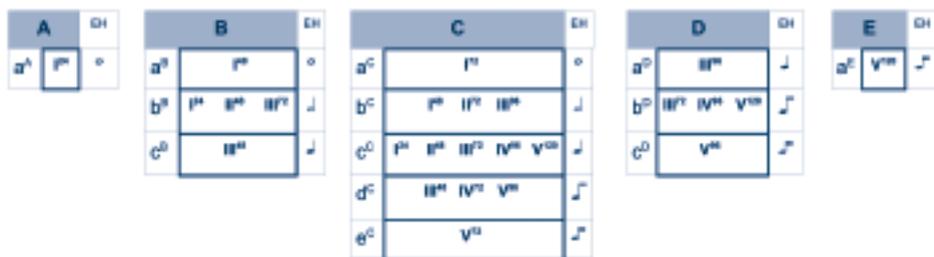
aus ersteren – dann als formale Module – zusammensetzen. Hierbei ist folgendes zu bemerken: die kontinuierliche Verlängerung und Verkürzung der Modulketten (a-e) und der Zyklen insgesamt, welche die tabellarische Darstellung suggeriert, führt aus zwei Gründen zu unproportionalen und teils unvorhersehbaren Verzerrungen: erstens, weil auf motivischer Ebene die Module immer länger werden – dies läuft der Tendenz der periodischen Verkürzung der Modulketten jeweils am Ende der Zyklen entgegen; zweitens, weil die Dauereinheiten, worauf sich die einzelnen Elemente (=Töne) der motivischen Module beziehen, je formaler Kette halbiert werden und kettenintern zusätzlich das Tempo in jedem nachfolgenden Modul proportional erhöht wird. Je nach Konstellation, können sich die verschiedenen Tendenzen in ihrem Einfluß auf den jeweiligen musikalischen Verlauf nivellieren oder exponentiell verstärken. Weiters ist bereits in der tabellarischen Darstellung des musikalischen Verlaufs von *blick: verzaubert* ersichtlich, daß die motivisch-modulare Ebene und die formale methodisch zwar getrennt sind, im Klangergebnis jedoch identisch, und zwar gilt das sowohl für I=A als auch für V=E, da die formalen Module ja nur jeweils ein motivisches Modul enthalten, welches somit gleichzeitig einen formalen Abschnitt bildet. Im Fall von I/A überlagert sich zudem das Ende von A mit dem Anfang von B aufgrund der überlappenden motivischen Verknüpfung, die weiter oben beschrieben ist. Man könnte also m.E. sagen, daß sich Form im Verlauf des Stückes erst von ihrem rein morphologisch-vegetativen Ursprung emanzipieren muß und am Ende wieder mit diesem zusammen fällt. Allerdings rührt die Identität von Klang und Form am Schluß von einer Gegenbewegung auf der morphologischen Ebene her, da die motivischen Module sukzessive zu reinen Triggern für definierte Zeitstrecken – als formale Hülsen – >eingekocht< werden.

Abbildung 5 / Tabelle 1 – Modulare Zyklen

| I | E ^p | E ^g | II | E ^p | E ^g | III | E ^p | E ^g | IV | E ^p | E ^g | V | E ^p | E ^g |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| a ¹ | 1 | 23 | a ¹ | 1 | 23 | a ¹ | 1 | 23 | a ¹ | 3 | 60 | a ¹ | 5 | 1811 |
| | | | b ¹ | 1 2 3 | 1213 | b ¹ | 1 2 3 | 1213 | b ¹ | 3 4 5 | 2427 | | | |
| | | | c ¹ | 3 | 97 | c ¹ | 1 2 3 4 5 | 3035 | c ¹ | 5 | 1811 | | | |
| | | | | | | d ¹ | 3 4 5 | 2427 | | | | | | |
| | | | | | | e ¹ | 5 | 1811 | | | | | | |

E^p = Dauerelemente exkl. Überlagerungen (bis zum Initialton des jeweils nachfolgenden Moduls),
E^g = Anzahl Glieder (Töne) je morphologischem Modul (inkl. Überlagerung)

Abbildung 5 / Tabelle 2 – Formale Zyklen



EH = Dauerinheit ; hochgestellte Zahl = Metronomzahl bezogen auf Achtel

Anmerkung: In der Partitur ist aus Gründen der Praktikabilität in den Abschnitten mit Tempo MM=24 die Dauerinheit auf Doppelganze bei Tempo MM=48 geändert.

Zur Veranschaulichung soll nun noch auf die Eröffnungstakte des Werkes eingegangen werden. Der Partiturausschnitt zeigt den Abschnitt A (T. 1-13) sowie den überlappenden Beginn von B ab T. 11. Zunächst fällt auf, daß alle Tonhöhenbewegungen nicht die beschriebene umgekehrte Bogenform aufweisen, sondern ausnahmslos abwärts gerichtet sind. Dies liegt daran, daß der zweite von fünf Abschnitten (B) den bekannten Verknüpfungsregeln zufolge tiefer beginnen muß als der erste und somit eine übergeordnete, absteigende Tendenz von A nach B vorliegt, die alle internen Richtungstendenzen überlagert.* Das Grundmodul müßte demnach eine absteigende dreitönige Figur aus drei Ganzen im Tempo MM=24 sein (aus Gründen der Lesbarkeit in der Partitur als Doppelganze im Tempo MM=48 notiert). Wir finden sie beginnend im Cello (T. 1-c3), dann in der Viola (T. 7-A2, T. 11-G2). Dies ergibt die absteigende Intervallfolge 4:3 (halbtonig). Wie bereits bemerkt beginnt im T. 11 nicht nur das dritte Glied des Grundmoduls, sondern auch der zweite Abschnitt. Dieses Überlagerungsprinzip findet sich aber auch modulintern: so ist die Dauer des ersten Gliedes verlängert, das zweite hat die >korrekte< Dauer, das dritte ist verkürzt, sodaß sich das Dauernverhältnis 3:2:1

ergibt. Liest man die Zahlenreihe rückwärts und interpretiert sie als Akkordpotenzial der einzelnen Glieder, so ergibt sich für 1=einstimmig, 2=zweistimmig und 3=dreistimmig. Die Intervallverhältnisse sind (jeweils vierteltönig absteigend): 3 im zweiten Glied, 3:4 im dritten – es finden sich also sowohl linear wie auch horizontal die gleichen Intervallverhältnisse, hier halbtönig, dort vierteltönig.

Die Glissandomodule in den übrigen Streichern gestalten sich wie folgt: das erste Modul ist eingliedrig und dreistimmig, seine vierteltönige Intervallfolge ist 4:3; die Einsatzabstände verdoppeln sich, die Gesamtdauer der Glissandi halbiert sich mit absteigender Tonfolge in den Stimmen. Das zweite Modul ist zweigliedrig und zweistimmig (Intervall=3); sowohl die Gesamtdauer als auch die Dauer des jeweils zweiten Gliedes halbieren sich absteigend bzw. nachfolgend. Das dritte Modul ist dreigliedrig mit jeweils sukzessiv halbiert Dauer der Einzelglieder sowie einstimmig. Die intervallische Verankerung der Glissandomodule erfolgt an den Tonhöhen des Grundmoduls, die zeitliche erfolgt für das erste Glissandomodul mit der Initialnote, für das zweite zentral und für das dritte mit der Endnote.

Ebenfalls am Grundmodul orientieren sich die Figurationen im Klavier. Diese sind dreischichtig. Die Grundschrift besteht aus den gemeinsamen, akzentuierten Tönen der Figurationen für die linke und die rechte Hand. Die Module der Grundschrift sind zunächst drei-, dann zwei- und schließlich eingliedrig, wobei nacheinander das jeweils kürzeste Glied wegfällt. Die Intervallfolge ist – halbtönig – 4:3 im ersten Modul, 3 im zweiten. Die jeweiligen Anfangsnote stehen ebenfalls in diesem Intervallverhältnis zu den Tonhöhen des Grundmoduls. Die beiden Subschichten für die linke und rechte Hand könnte man als Verästelungen der Grundschrift bezeichnen. Die für die rechte Hand sind streng chromatisch absteigend und hinsichtlich Tempo und Anzahl der Glieder konstant; lediglich ihre zeitliche Verankerung wandert nach hinten. Die Module der linken Hand haben in mehrfacher Hinsicht die Tendenz zur Verbreiterung: in den Einsatzabständen, ihrer zunehmenden Gesamtdauer, in der Anzahl ihrer Glieder deren Notenwerten und ihrer internen Verlangsamung sowie intervallischen Augmentation (3:4 – diesmal ganztonig).

Das Partiturbeispiel zeigt, daß das eigentliche Komponieren auch unterhalb der modularen Ebene, die in Tabelle 1 dargestellt ist, stattfinden kann, wenn auch die konstruktiven

* Dies ist freilich eine kompositorische Entscheidung im Sinne der Interpretation von verfahrenstechnischen Konsequenzen und nicht zwingendes Ergebnis einer Methode.

blick verzaubert
for voice and string quartet 2009-2011

♩ = 40

wolfram schurig

Prämissen die gleichen sind. Das ist in erster Linie deshalb so, weil am Anfang des Stückes die Dauern der Grundmodule so lange sind, daß sie als Motive nicht wahrnehmbar sind. Will man also eine musikalische Tiefenschichtung erreichen, muß man sich kompositorisch gesehen zwangsläufig auf eine diminutive Ebene begeben. Dieser relativ große Handlungsspielraum geht im Verlauf des Stückes in dem Maße verloren, in dem die Grunddauern der Module es erlauben, diese als Motive zu identifizieren.

WOLFRAM SCHURIG

Ausschnitt aus: Formale Strategien in hot powdery snow... , Ultima Thule und blick: verzaubert. In: New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 2

SOLITAIRES KLAVIER CONCERTI und KOREA

Donnerstag, 22. November, 20.00 Uhr

MARC SABAT (*1965) *Lying in the grass, river and clouds* für 15 Soloinstrumente (Altflöte in G/Piccolo, Oboe d'Amore, Klarinette in A, Fagott, Horn in F, Tenorbassposaune (mit F-Ventil), F-Tuba (5 Ventile), Schlagzeug, Soloklavier, Digitales Keyboard, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass), 2010-2012, UA

Auftragswerk der BTZM mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung und The Canada Council for the Arts

DAEGEUM SANJO der Lee Saenggang Schule

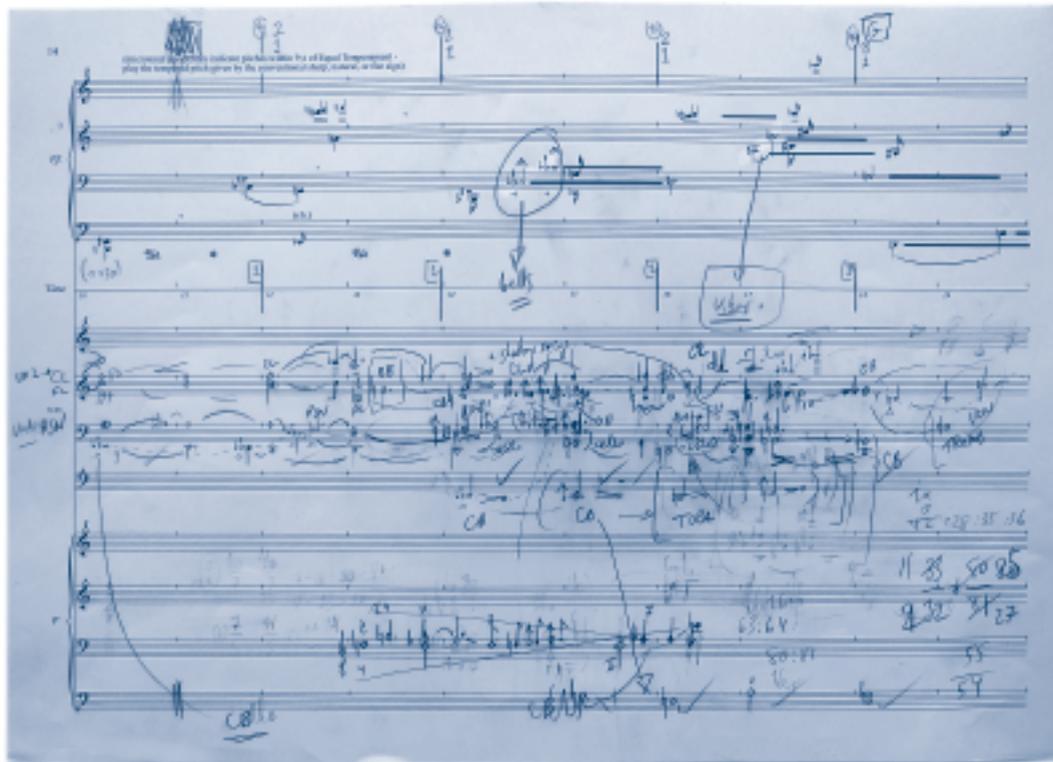
Ensemble Contrechamps Genève,
Michael Wendeborg – DIRIGAT, Daan Vandewalle – KLAVIER

Sébastien Jacot – FLÖTE, Béatrice Zawodnik – OBOE, Laurent Bruttin – KLARINETTE
Alberto Guerra – FAGOTT, Till Veron – HORN, Jean-Marc Daviet – POSAUNE
Serge Bonvalot – TUBA, Sylvie Barberi – KEYBOARD, Sébastien Cordier – SCHLAGZEUG
Nicolas Jéquier, Julien Lapeyre – VIOLINE, Tomoko Akasaka – VIOLA
Olivier Marron – VIOLONCELLO, Jonathan Haskell – KONTRABASS

Park Hye-ohn – DAEGEUM, Lee Sang-kyung – JANGGU

In Zusammenarbeit mit dem ORF, Konzertmitschnitt

Komponistengespräch um 19.20 Uhr



Lying in the grass, river and clouds

Marc Sabat

für 15 Soloinstrumente

Altflöte in G/Piccolo, Oboe d'Amore, Klarinette in A, Fagott, Horn in F, Tenorbassposaune (mit F-Ventil), F-Tuba (5 Ventile), Schlagzeug (1 Spieler an Crotales, Vibraphon, Chimes, tiefen Gongs), Soloklavier, Digitales Keyboard, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass (Fünfsaiter auf G-D-A-E-C gestimmt)

Auftragswerk der Bludener Tage zeitgemäßer Musik mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung und The Canada Council for the Arts

FÜR DAAN VANDEWALLE UND DAS ENSEMBLE CONTRECHAMPS

This work is the fourth piece of music belonging to *Wave Piano Scenery Player*, preceded by *Part 1: WAKE for JIM*; *Part 2: to Damascus*; *Part 3: Wave Scenery*. It may be performed as a concert work, either on its own, or taking place alongside a setting of the three earlier works in a scenery with Lorenzo Pompa's paintings *Mapping the Universe*. The solo piano part is identical with *to Damascus*, but here is played on a normal concert piano rather than an acoustic computer piano, while the 14 additional solo instruments superimpose a free elaboration replacing the computer-generated harmonic cantus firmus.

Lying in the grass, river and clouds is a sound machine observed as landscape, a gradual coming into being and dissolving of sonorities: harmonic relationships, enharmonic variations, interferences. The 88 equal-tempered points of the piano intonation are connected within a larger frame of 23-limit Just Intonation based on tuneable intervals.

Each player, including the conductor, are free soloists. Time is conducted very slowly, about 1-3 seconds per beat, and flows in a continually changing rubato grouped in 2, 3 or 4 patterns without accented beats, allowing the various solo lines to remain harmonically co-ordinated. The individual lines are written in 4/4 subdivisions of the conducted pulse, but may be interpreted with considerable freedom, as precise intonation and phrasing might require.

Dynamically, the music is generally soft, taking place in the resonances and interferences between sounds produced by the sometimes complex Just Intonation intervals. Tone production should seek to emphasize the resultants between instruments (combination tones, shared partials, periodic beating patterns) and allow expressive phrases to arise of themselves as a result of listening precisely to these sound characteristics.

The solo piano part will often produce detunings and collisions with the microtonal instruments, which are asked to adjust to each other based on modulating, interlocking natural harmonic and subharmonic series. The piano is always related to these harmonies, even if distantly, a connection articulated by pitches doubled and echoed by the percussion, and by the sum and difference tone structures generated by the digital keyboard.

The form of the piece is determined by the relative harmonic proximities of pitches in the underlying cantus firmus, suggesting local tonal relationships, “regions” of harmonic space, which gradually establish islands and galaxies as they spiral away from the initiating Kammerton A.

MARC SABAT, NOVEMBER 2012

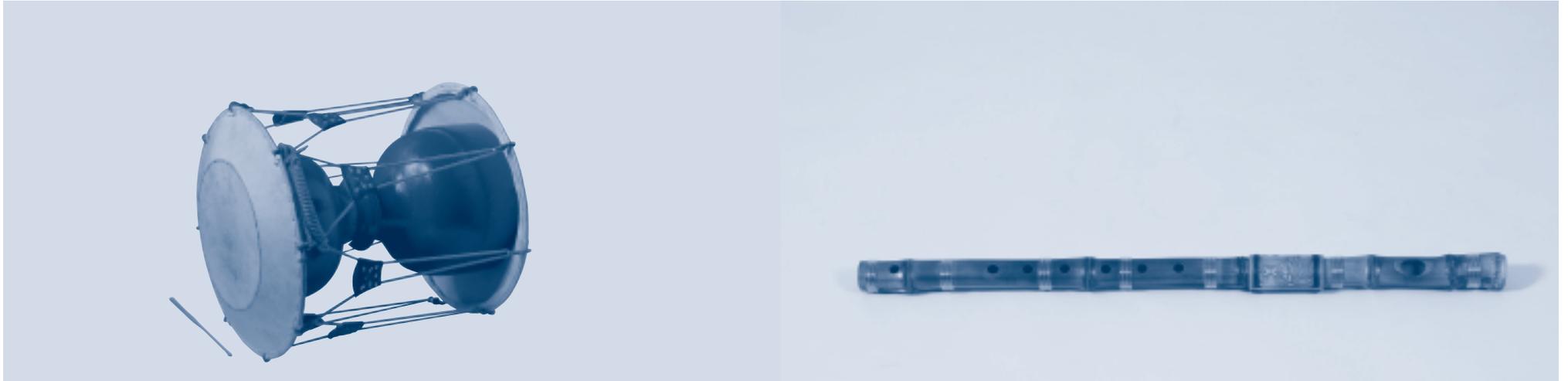
Transposing Score

Lying in the grass, river and clouds

commissioned by: Alexander Wehrhager and the Ensemble 'Pigeonvolles' Musik
 arrangements from the Ensemble 'Pigeonvolles' Musik / Canada / Canada /
 for: Bass, Clarinet and Ensemble Ensemble Ensemble
 commissioning date: 2012

Some notes relate : any of the suggested tempo changes may be altered to the musical flow and density suggests :
 rhythmic alignments are approximate : allow precise harmonies and phrasings to freely emerge and dissolve :
 non-timed instruments to lean as justly to each other as possible, ignoring the piano tempo
 dynamics generally very soft, include the piano measures, but occasionally emerging as needed

Marc Sabat



Daegeum Sanjo der Lee Saenggang Schule

mit Park Hye-ohn (große Bambusquerflöte **DAEGEUM**)
und Lee Sang-kyung (**JANGGU**, Sanduhrtrommel)

Unter den verschiedenen Sanjos für die Bambusquerflöte Daegeum ragt das von Lee Saenggang (*1937) als das expressivste und auch technisch anspruchsvollste heraus. Die Tonlage ist ungewöhnlich hoch und durch die häufigen Modulationen und Wechsel der Haupttöne ist der melodische Fluss sehr abwechslungsreich. Verstärkt wird dies noch durch extreme Spieltechniken wie Staccato oder scharfes Anblasen. In die Melodie weben sich Klänge von Vögeln und aus der Natur, und stilistisch auffällig ist, dass Lee Saenggang auf der Basis südlicher Stilistik den aus den westlichen Provinzen stammenden *Menari*-Modus adaptiert hat, unter Einsatz höchst fortgeschrittener Spieltechnik. Lee Saenggang ist nicht nur ein Meister der Daegeum, sondern auch der kleinen Querflöte Sogeum, der kleinen Kerbflöte Danso und der Oboe Piri, er pflegt die schamanische Musik Sinawi sowie die Begleitung von Volksliedern (*minyo*) und Tänzen. Seine vielseitigen Erfahrungen und Talente spiegeln sich in seinem Musizierspiel wider, weswegen seine Version als ein Markstein des modernen Sanjo angesehen wird.

SOLITAIRES

Klavier

CONCERTI

SOLITAIRES

Klavier

CONCERTI

und Korea

CONCERTI

und Korea

CONCERTI

und Korea

Freitag, 23. November, 20.00 Uhr

DIETRICH EICHMANN (*1966) *Entre deux guerres*
Konzert für Soloklavier und 14 Musiker (Klavier, Flöte/Piccolo,
(Bass-)Klarinette, Baritonsaxophon, Horn, Trompete, Posaune,
E-Gitarre, Akkordeon, 2 Schlagzeuger, Streichquartett),
1996-1999, ÖEA

PIRI SANJO der Park Beomhoon Schule

HOJEOK PUNGNYU (Choi Gyeongman Schule)

Ensemble Contrechamps Genève
Michael Wendeberg – DIRIGAT, Stefan Wirth – KLAVIER

Sébastien Jacot – FLÖTE, Laurent Bruttin – KLARINETTE
Pierre-Stéphane Meugé – BARITONSAXOPHON, Till Veron – HORN
Julien Wurtz – TROMPETE, Jean-Marc Daviet – POSAUNE
Simon Aeschmann – GITARRE, Ina Hofmann – AKKORDEON
Sébastien Cordier, Thierry Debons – SCHLAGZEUG
Nicolas Jéquier, Julien Lapeyre – VIOLINE, Tomoko Akasaka – VIOLA
Olivier Marron – VIOLONCELLO

Lee Inhwa – PIRI und HOJEOK, Lee Sang-kyung – JANGGU

Komponistengespräch um 19.20 Uhr

Wie in der Mehrheit meiner Werke, verwende ich konsequent Zufallsoperationen zur Findung sowohl der großen formalen Anlage, der einzelnen klanglichen, rhythmischen, harmonischen usw. Bestandteile, als auch der Kombination und Schichtung dieser an verschiedenen Zeit-Orten, d.h. in verschiedenen Tempi, Augmentationen, Diminutionen gleichzeitig stattfindenden Strukturen. Die gleichen Operationen werden für die Ermittlung der verschiedenen Parameter angewandt, führen zu verschiedenen Ergebnissen, die aber – durch die gleichen, ihnen zugrunde liegenden Voraussetzungen miteinander verwandt – aufeinander bezogen sind. Durch solche Überlagerungsprozesse entstehende Klang-Individuen werden in einen Gesamtzeit-Raum projiziert, insofern Bernd Alois Zimmermanns Idee der *Kugelgestalt der Zeit* verwandt.

Die so entstandenen Strukturen habe ich in einem weiteren Arbeitsprozess, dem Material gegenüber gewissermaßen die Haltung eines improvisierenden Musikers einnehmend, ausgearbeitet und dabei festgestellt, dass die Wahrnehmungsweise des Improvisators dem Komponisten ermöglicht, der Musik eine umso freiere Entwicklung zu gestatten, indem er ihrer Entstehung „zuhört“. Meiner komponierten Ensemblesmusik immer schon wesentlich ist ein sehr individueller Umgang mit der einzelnen Stimme, auch dies wahrscheinlich von der Erfahrung als improvisierender Musiker herrührend.

So ist es mir während des Arbeitsprozesses nahezu nicht vorhersagbar, welche Strukturen im fertigen Stück wie aufeinandertreffen und neue Strukturen entstehen lassen werden. Eine tatsächliche Dramaturgie ist nicht planbar. Trotzdem wird die Musik als narrativ empfunden, ihre Sprachart und Dramaturgie entsteht organisch aus sich selbst heraus. Die komplexen Zusammenhänge der menschlichen Existenz, das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der verschiedenen Strukturen sind nicht systematisierbar. Die

individuelle Struktur kann zu jeder Zeit allein bestehen und in vielsprachigen Dialog mit jeder selbständigen anderen Struktur treten.

Es entsteht ein utopisches Gebilde aus der Koexistenz grundverschiedener Strukturen, wie auch – auf die „Globalisierungsfrage“ anwendbar – dem Koexistieren grundverschiedener Kulturen, welche in einer Polystruktur aufeinandertreffend, vorausgesetzt, ihre Individualität wird zugelassen, zu ästhetisch und sinnlich reicher Vielfalt, sogar zu witzigen Episoden führen können, was sich sicher an einigen Passagen des Klavierkonzerts ausmachen lässt.

Entre deux guerres ist der erste Teil einer Trilogie, die mit Verdichtung (für Ensemble mit Schlagzeug und Harfe, 2001-2002) und *Prayer to the Unknown Gods of the People Without Rights* (Konzert für großes Ensemble mit dem improvisierenden Solisten Peter Brötzmann, 2002/2006) fortgesetzt wurde.

Musik kann politisch sein durch die Haltung, die sie, auch dem Publikum gegenüber, einnimmt. Wenn man in der Kunst konsequent und schonungslos ist, kann man Dinge schaffen, die den von der Musikindustrie und der Erziehung aufgezwungenen Schönheitsbegriff verändern, erweitern, in Frage stellen, und dadurch neue, vielfältigere Wahrnehmungsweisen der Zusammenhänge, in der wir leben und agieren, ermöglichen. Diese Haltung muss eine radikale sein, die keine Kompromisse mit sogenanntem Harmoniebedürfnis, Schönklang, auf sich selbst bezogenem Theoretisieren und esoterischem Mumpitz eingeht.

Spätestens seit dem durch die Inszenierung des 11. September 2001 gerechtfertigten Überfall auf Afghanistan befinden wir, im Kanon des westlichen Wertesystems, uns



The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, there is a small square icon with three vertical bars. Below it, the page number '- 87 -' is written. The score is written in blue ink on a white background. It consists of several systems of staves. The first system includes staves for strings (SC), woodwinds (Klarinetten, Fagott, Trompeten), and brass (Posaunen, Hornen). The second system continues the woodwind and brass parts. The third system shows the string parts. The fourth system is a continuation of the woodwind and brass parts. The fifth system is another string part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some circled numbers and other markings throughout the score.

nicht mehr „zwischen zwei Kriegen“, sondern in permanentem Kriegszustand, ohne je angegriffen worden zu sein. Das Kriegsgebiet wird ständig erweitert.

Man muss gegen diese Verhältnisse anarbeiten. Kunst kann sich nicht von der Komplexität der politischen Wertsituation abkoppeln, wenn sie frei sein will. L'art pour l'art kann nur in vasallenhaften Verhältnissen stattfinden, wie sie allerdings durch die Abhängigkeit der Kunstschaffenden von der Wirtschaft und deren Reduktion des Kunstanspruchs auf die Tauglichkeit als Werbeträger heute in erschreckender Weise gang und gäbe sind.

DIETRICH EICHMANN, 2012



Piri Sanjo der Park Beomhun Schule

mit Lee Inhwa (Bambusoboe PIRI)
und Lee Sang-kyung (JANGGU, Sanduhrtrommel)

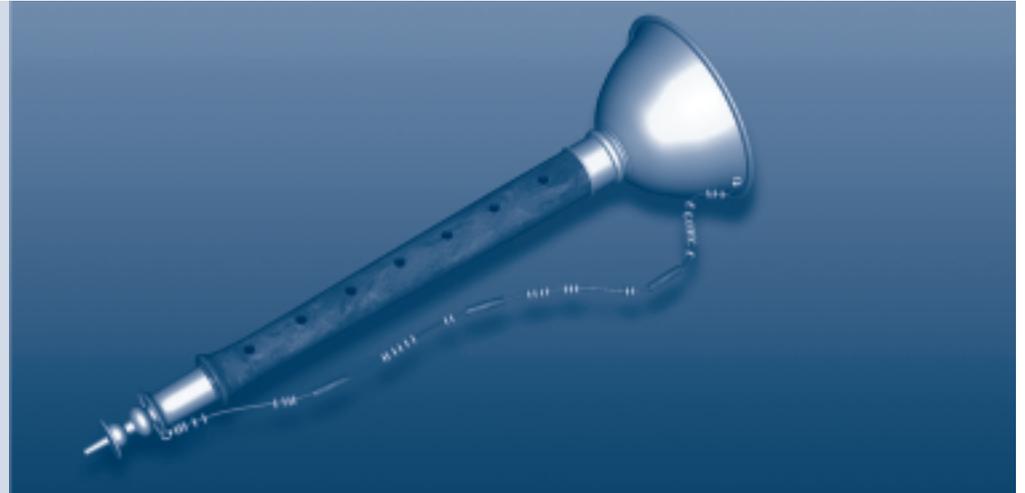
Ausgestattet mit einem kurzen Bambusrohr und einem breiten Doppelrohrblatt ist der Tonumfang der Oboe Piri sehr begrenzt. Umso deutlicher kann man anhand ausgefuchster Spieltechniken wie *moktwigim* (Anstoßen), *byeochigi* (Stakkato mit der Zunge) und *deorumchigi* (Stakkato mit einem Finger) sowie vor allem durch lebhaftere Tongestaltung die fürs Sanjo und somit für die koreanische Musik typischen Eigenschaften beobachten. Die traditionellen koreanischen Instrumente besitzen nicht die Universalität der westlichen; sie sind mit und für koreanische Musik entstanden.

Die Tradition des Piri Sanjos begann mit dem Musiker Choi Eungrae am Ende des 19. Jahrhunderts in der Zeit des Niedergangs der Joseon-Dynastie. Später schufen weitere Musiker wie Park Beomhun ihre eigenen stilbildenden Piri Sanjos. Das berühmte Sanjo der Park Beomhun Schule fügt dem bisherigen Kanon einen *Jinyang*-(Largo)-Abschnitt im Stil Zentralkoreas sowie eine Melodie aus dem Schamanismus der Gyeonggi-Provinz (um die Hauptstadt Seoul herum) im *Jungmori*-(Andante)-Abschnitt hinzu. Außerdem enthält der *Jajinmori*-(Allegro molto)-Abschnitt die sonst eher bei Daegeum- oder Gayageum-Musik eingesetzten Kuckucksrufe und andere neue Stilmittel dieses Instruments.



Hojeok Pungnyu

mit Lee Inhwa (Schalmei TAEPYEONGSO)
und Lee Sang-kyung (JANGGU und Paarbecken BARA)



Hojeok Pungnyu ist eine improvisatorische Musik auf der Basis von Volksmusikmelodien für die konische Oboe mit metallischem Schalltrichter namens Taepyeongso. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts begannen einige Musiker, Sinawi darauf zu spielen, vorwiegend im südwestlichen Stil – in großer stilistischer Nähe zur Bauernmusik – und schufen so die Gattung Hojeok Pungnyu. Es beginnt meist mit dem Rhythmus „Gutgeori“ im mittleren Tempo und setzt sich beschleunigend fort, die melodische Basis ist der Klage-ton der Musik der südlichen Provinzen in der weicheren *Gyemyeon-jo*-Tonart. Diese Aufführung steht in der Nachfolge von Choi Kyung-man (*1947), der es im Stil der westlichen Provinzen Koreas erweitert hat.

SOLITAIRES
Klavier
CONCERTI
und Korea

SOLITAIRES
Klavier
CONCERTI
Korea

Samstag, 24. November, 20.00 Uhr

SINAWI-ABEND

mit Park Hye-ohn – DAEGEUM, Lee Inhwa – PIRI und HOJEOK,
Kim So-yeon – GEOMUN'GO und Lee Sang-kyung – JANGGU

Gespräch in Komponistenrunde um 19.20 Uhr



Sinawi, Musik schamanischer Zeremonien

Sinawi ist eine der bedeutendsten und aufregenden Musikformen der koreanischen Tradition. Ursprünglich wurde es von den Begleitmusikern der *Sitkimkuts*, der schamanischen Totenzeremonien gespielt. Es ist eine Improvisation, die im Zusammenhang eines Rituals mitunter eine ganze Nacht lang dauern kann. Die typische Besetzung bei einer Konzertaufführung besteht aus *Gayageum*, *Geomun'go*, *Ajaeng*, *Piri*, *Haegeum* und *Daegeum*, also gezupfte und gestrichene Zithern, Oboe und Querflöte, begleitet von diversen Trommeln und Gong, aber bei den Zeremonien genühten zwei oder drei Instrumente. Typisch für die Darstellung vieler traditioneller Musikformen ist der langsame Beginn und das sich schier zur Raserei steigernde Tempo. Wie im frühen amerikanischen Free-Jazz wechseln sich Solisten und das Kollektiv auf der Basis der bereits im

Kapitel über die Sanjos beschriebenen rhythmischen Muster (*Jangdans*) ab, die von langsamen 12/8-Takten zu schnelleren 6/8-Takten fortschreiten.

Jedem Abschnitt liegt eine eigene Melodie zugrunde, die von den Musikern in improvisatorischer Weise abgewandelt wird, sodass eine reiche, vielstimmige Harmonie erzeugt wird. Hierbei achten die Musiker darauf, sich in Register und Art der Motivverarbeitung von den anderen Musikern abzugrenzen, wodurch der paradoxe Zustand eines balancierten Chaos' entsteht. Und dies ist auch das direkte Erbe der rituellen Musik, denn Solos gab es dort nicht. Und während die Ensemblepassagen echte Improvisationen sind, beziehen sich die Solos wie beim Sanjo, jedenfalls in dieser Aufführung, auf individuelle „Schulen“, was eine interessante Begegnung verschiedener Spielweisen erwarten lässt. Das *Sinawi* in unserem Konzert wird vorwiegend auf dem Stil der südlichen Provinzen (*Jeolla-do*) beruhen, der sich für die konzertante Darstellung bewährt hat.

Ein Wort zu den Instrumenten

Die koreanischen Musikinstrumente unterscheiden sich von den westlichen vor allem in zwei Eigenschaften: Sie klingen rau, mitunter schrill, nicht klar, und ihre Tonhöhe ist äußerst modulierbar. Diese typischste Eigenart der koreanischen Musik, für die praktisch alle Instrumente besonders gut vorbereitet sind, nennt man *Nonghyeon* – Herumspielen mit der Saite. Manche koreanischen Musiker sagen, es sei das charakteristische Element der koreanischen Musik überhaupt und unterscheidet sie von allen anderen nationalen Stilen.

Es ist somit kein Vibrato im westlichen Sinne – es wird auch viel langsamer ausgeführt –, sondern eine Grundbedingung des Musizierens. In der Volksmusik kommt diese Eigenart weitaus stärker zum Tragen als in der Gelehrtenmusik.

Geräuschhaftes Spiel, welches in der westlichen Klassik vermieden wird, ist hier wichtiges Ausdrucksmittel.

Sie sind keine universell einsetzbaren Instrumente, sondern bilden mit der Musik, die auf ihnen gespielt wird, eine untrennbare Einheit. Viele Instrumente gibt es in Versionen für die Jeong-ak, die „regelgerechte“ höfisch-aristokratische bzw. Gelehrten-Musik, und für die Minsog-ak, die Musik der Volkstraditionen.

Das **GEOMUN'GO** („Schwarze Zither“, wegen ihres schwarzen Pauwlonia-Holzes, deutsch auch Blauglockenbaum) ist eine sechssaitige tiefgestimmte Wölbrettzither mit hochstehenden Bündeln für die zweite, dritte und vierte Saite, während die erste, fünfte und sechste Saite – für Basstöne – jeweils von einem verschiebbaren Steg gespannt wird. Die dicken Seidensaiten werden mit einem Bambusstäbchen als Plektrum angerissen, was jeweils einen starken Akzent setzt, wenn das Stäbchen nach dem Anreißen der Saite auf den Korpus schlägt.

Die Saiten werden während des Klingens in Bewegung versetzt, indem die Griffhand sie über dem Bundsteg hin- und herschiebt, wobei bis zu vier Tonstufen erfasst werden. Diese Bewegung wird oft auch fortgesetzt, wenn der eigentliche Ton bereits verklungen ist. Das *Geomun'go* soll aus der Zeit des Königreichs *Goguryeo* (1. Jh. vor Chr. bis 7. Jh. nach Chr.) stammen. Der dumpfe und nicht sehr laute Klang der Saiten konkurriert mit dem scharfen Knall des auf den Korpus aufschlagenden Bambusstäbchens.

Das **DAEGEUM** ist eine große Bambusquerflöte und wird sowohl in der Hof- als auch in der Volksmusik verwendet. Es hat sechs Grifflöcher und zusätzlich zum Blasloch gibt es ein von einer dünnen Membran bedecktes Loch, dessen Mitschwingen den charakteri-

stischen heulenden, scharfen oder summenden, gar schnarrenden Klang erzeugt. Das Blasloch ist so groß, dass es halb von der Unterlippe bedeckt werden muss; Tonhöhen-schwankungen werden durch Veränderung der Mundstellung erzeugt, Klangänderungen durch Anblasdruck. Das *Minsog-ak-Daegeum* ist etwas kürzer als das *Jeong-ak-Daegeum*.

Die **PIRI** ist eine kurze Bambusoboe mit acht Grifflöchern und einem lose aufsteckbarem Mundstück mit breitem Doppelrohrblatt, welches auf Atem und Lippendruck leicht anspricht. Trotz der geringen Größe hat sie einen lauten und durchdringenden und etwas rohen Klang. Die *Hyang-Piri*, die in der Volksmusik verwendet wird, ist etwas dicker als die *Se-Piri* der aristokratischen Kammermusik und erheblich lauter.

Das **TAEPLYEONGSO** (dt. „Große Friedenspfeife“) ist die koreanische Version der Schalmei, eine konische Oboe mit metallendem Schalltrichter. Es kommt unter verschiedenen Namen in ganz Asien vor. In Korea ist es das führende Instrument der Militärmusik *Daechwita* und wird auch in buddhistischer Zeremonie- und Bauernmusik gespielt. Ihr Zweitname **HOJEOK** (Blasinstrument der Fremden) erinnert daran, dass es vor knapp 1000 Jahren über China nach Korea importiert wurde. Es hat ein kurzes Doppelrohrblatt (*chwigu*), das auf ein metallenes Mundstück gesteckt wird, und einen schrillen, durchdringend lauten Klang, was es für den Einsatz im Freien prädestiniert.

Die **JANGGU** ist eine Trommel in Form einer Sanduhr. Der Korpus ist aus einem Stamm gedreht; die beiden Felle sind auf Rahmen gespannt, die mittels Schnüren miteinander verbunden sind und durch einen Gurt auf die Öffnungen des Korpus gespannt werden. Es ist das Begleitinstrument für Sanjo und wird auch in der Pungnyu, der Kammermusik der Gelehrten eingesetzt. Die rechte Hand schlägt einen dünnen Bambusstab entweder auf das Fell oder auf den Rand des Korpus, die linke Hand schlägt federnd oder abdämpfend auf das linke Fell. Dadurch führt die Trommelbegleitung eine sehr sensible und ausdrucksstarke „Sprache“.



SOLITA!RES Klavier CONCERTI und Korea

Veranstalter

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

Veranstaltungsort

Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz

Festivalinformation

Robin Maurer 0043 (0)664 500 55 36, allerart.bludenz@gmx.at

www.btzm.at

Kartenvorverkauf

unter www.btzm.at und zu Öffnungszeiten der Galerie allerArt
Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz

www.allerart-bludenz.at

Eintritt

Erwachsene Euro 19,-

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder Euro 16,-

Senioren, Jugendliche und Studenten Euro 10,-

Eintritt frei: Komponistengespräche

Festivalpass

Erwachsene Euro 60,-

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder Euro 50,-

Senioren, Jugendliche und Studenten Euro 33,-

Festivalteam

Alexander Moosbrugger: Kurator der BTZM

Wolfgang Maurer: Organisation

Robin Maurer: Sekretariat allerArt Bludenz

Hannes Maier, Christian Neunteufel: Technik Remise

Alle Rechte bei den Autoren.

Abdruck der Partiturseiten von Schurig und Eichmann erfolgt
mit freundlicher Genehmigung der Edition Gravis, Berlin

Fotografie: 2012 by National Gugak Center Seoul und privat

Gestaltung: Michael Mittermayer

Druck: ba.druck/satz

November 2012

Printed in Austria

**Vermehrt
Schönes!**

ERSTE
BANK
Mehr-WERT Sponsoring

Hauptsponsor des Klangforum Wien.

KAIROS

GERALD RESCH

Collection Serti
Figuren
Ein Garten, Pfade, die sich verzweigen
Gantus Firmus

Klangforum Wien
Stefan Naubauer - Gertrude Rossbacher
Ensemble Kontrapunkte
Peter Kauschnig
Tonkünstler-Orchester Niederösterreich
Chorus sine nomine
Andrés Orozco-Estrella

KAIROS

GEORGES APERGHIS

Contretemps - SEESAW - Parlando - Teeter-totter

Donatienne Michel-Dansac
Ulrich Fussenegger
Klangforum Wien
Emilio Pomarico - Sylvain Cambreling

KAIROS

KAIROS Music Production www.kairos-music.com

WILSON

DAVID

WILSON