

Gegenstandsbe und umherfliegen Häutchen.

25 Jahre aller Art Bludenz

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄSSER MUSIK

20. BIS 23. NOVEMBER 2013

**REMISE BLUDENZ,
KÜNSTLERHAUS PALAIS THURN UND TAXIS BREGENZ
und VORARLBERG MUSEUM**

ЕІН КУРАТОРЕНС
ЕІН КНВЛОБЕНС

von Alexander Moosbrugger

НУНЦРЕН'
НУПЕРЦІЕДЕН
НУН

Gegenstandsbezirke und umherfliegende Häutchen.

EIN KURATORENSTÜCK
EIN KURATORENSTÜCK

Häutchen
umherfliegende
und
Gegenstandsbezirke

 25JahreallerArtBludenz

Liebe Gäste.

Der Verein *allerArt* geht ins 25. Jahr, was eine Festaussgabe der Bludnzer Tage zeitgemäßer Musik veranlasst. Drei Abende werden Kompositionen der bisherigen künstlerischen Leiter bringen, die Komponisten definieren ihr Abendprogramm, wählen Stücknachbarn.

Georg Friedrich Haas wünschte sich mit *de terrae fine* eines seiner Hauptwerke und hat für das eröffnende Konzert Solowerke für Perkussion und Klavier von (ehemals) Studierenden integriert, **Wolfram Schurig** solche von Christopher Trebue Moore und Giorgio Netti, einem beharrlichen Forscher, dessen *Écriture* niemals schiebt, seine Musik begleitet das Festival jetzt ein gutes Jahrzehnt, über Kuratorenwechsel hinaus. Mein Abend am Freitag spiegelt das Mittwochsprogramm in sieben Versen mit einer Replik zu Beginn auf Musik aus dem 17. Jahrhundert und *Skalen, Texte, Maß* in der Fassung für Streichquartett als Achsen-Stück.

Ein Komponisten-, Performer-, Künstlerteam nimmt den Faden auf und zeigt eine Reihe von ineinander greifenden Formaten zum Begriffspaar Stimmen und Archiv, setzt am Tag / Abend vier des Festivals auditive Bezirke ins Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz ein – konzertiertes Sprechen, Lectures, Videoprojektionen.

Gegenstandsbezirken und umherfliegenden Häutchen entlang wurden die Abende variiert und feingefasst, so spielen sie einander zu wie Akte in einem *Kuratoren-Stück*. Wie Lukrez über die Natur der Dinge nachdenkt, daraus ist die Zusammenführung zum Programm motiviert.

Von ihrem *obersten Saum*, ihrem obersten Flächenrand streifen die Körper *Häutchen* ab, Bilder der Dinge, die in *Lüftern umher sich treiben und schwärmen*, sie sind's, *die oft im Wachen, in Träumen Uns erscheinen und schrecken, indem wir Gestalten vor uns seh'n Seltsamer Art*. So zart zwar ein Häutchen ist, nichts findet sich, *was zerreißen es könnte*. Unser Auge ist von ihnen gereizt. Gebilde, die wir in einem Spiegel sehen, *Müssen, die weil sie selbst den Dingen so gleich an Gestalt sind, Auch aus Bildern bestehn, die von solchen Dingen sich lösen*.

Das feine Moment dieser Loslösung wurde auf Austragungsorte von Musik zu übertragen versucht und das präzisierte *Umfeld* von Stücken – das *Was* des Hörens, kompositorischer Schrift, Konzertambiente, Festivallandschaft, Lehre, Schulbildung, Spielpraxis, Probe / Erprobung, gegenwärtige Gewichtung – einem kuratorischen „das



gehört zusammen“, *jenem Wie zugeschlagen, wodurch ein Gegenstandsbezirk [erst] zur Vorstellung kommt, was den Charakter der Klärung aus dem [schon] Klaren haben mag, doch doppelseitig, auch in Entwicklung bleibt.*¹

Die Zusammenstellung heuer hebt weniger ab auf das „Dazwischen“ der Stücke, auf musikgeschichtliche Korridore oder verbindende Mengen, sondern feiert deren Gegenstands-Bezirk, all das, was eine Komposition, eine singuläre Stimme an Resonanz mit-präsentiert.

Wir freuen uns, wenn dies Ihr Interesse findet. Seien Sie herzlich willkommen.

Alexander Moosbrugger

¹ frei nach Heidegger, Holzwege

Interpreten

ensemble recherche

Martin Fahlenbock, FLÖTE
Jaime González, OBOE
Shizuyo Oka, KLARINETTE
Christian Dierstein, SCHLAGWERK
Klaus Steffes-Holländer, KLAVIER
Melise Mellinger, VIOLINE
Barbara Maurer, VIOLA
Åsa Åkerberg, VIOLONCELLO

Ensemble PHACE

Sylvie Lacroix, FLÖTE
Walter Seebacher, KLARINETTE
Berndt Thurner, SCHLAGWERK
Ivana Pristasova, VIOLA
Roland Schueler, VIOLONCELLO

Almut Hellwig, SOPRAN
Simeon Pironkoff, DIRIGAT

Anna Spina, VIOLA

Formalist Quartet

Andrew Tholl, VIOLINE
Mark Menzies, VIOLINE UND VIOLA
Andrew McIntosh, VIOLINE UND VIOLA
Ashley Walters, VIOLONCELLO

Samstag, 23. November 2013

Serge Baghdassarians
Boris Baltschun
Alessandro Bosetti
Achim Lengerer
Erik Büniger

Archiv

2012 SOLITAIRES. Klavierconcerti und Korea

- _ Solo-Formulierung mit Zweitmoment
- _ Geteiltes Sprechen im Ensemble (schamanischer Zeremonien)
- _ 88 Stimulationen
- _ Kadenzirtes Hören
- _ Sanjos und Pungnyu-Musik

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.

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



Gegenstandsbe

Gegenstandsbezüge
und
umherfliegende
Häutchen
EIN KURATORENSTÜCK

und her

umherfliege

Häutchen.

EIN KURATORENSTÜCK

UMHERFLIEGENDE

HÄUTCHEN

MIT UMHERFLIEGENDE

UMHERFLIEGENDE

Mittwoch, 20. November 2013, 20:00 Uhr

19:30 Uhr Programmeinführung

Georg Friedrich Haas Nach-Ruf... ent-gleitend ...
für Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (1999)

Yair Klartag All Day I Hear the Noise of Waters
Perkussion solo (2012), ÖEA

Georg Friedrich Haas „... aus freier Lust ... verbunden ...“
für Bassklarinette in B (1995)

Alexander Moosbrugger Skalen, Texte, Maß
Erste Fassung – Flöte, Bassklarinette in B, Violine, Violoncello (2008)

Georg Friedrich Haas „... aus freier Lust ... verbunden ...“
für Viola (1995)

Helena Winkelman Impromptu
für Klavier solo (2007), ÖEA

Georg Friedrich Haas tria ex uno
Sextett für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello (2001)

ensemble recherche

- Martin Fahlenbock, FLÖTE
- Jaime González, OBOE
- Shizuyo Oka, KLARINETTE
- Christian Dierstein, SCHLAGWERK
- Klaus Steffes-Holländer, KLAVIER
- Melise Mellinger, VIOLINE
- Barbara Maurer, VIOLA
- Åsa Åkerberg, VIOLONCELLO



Im Mikrokosmos der Klänge
–
das Eröffnungskonzert
der Bludener Tage für zeitgemäße Musik
2013

Die Beantwortung der Frage, was „zeitgemäß“ ist, stellt auch und gerade auf dem Feld der Tonkunst vor große Probleme. Die Behauptung, alles, was einer bestimmten Zeit oder Epoche entstammt, müsse dieser Zeit (bzw. dem Zeitgeist) zwangsläufig entsprechen und sei somit „zeitgemäß“, mutet schlicht an, ist aber kaum zu entkräften. Schon in der frühen „Moderne“ – zweifellos eine Zeit des Aufbruchs – war nicht nur das seismographische Erspüren neuer Ausdrucksformen „zeitgemäß“, sondern auch das Festhalten am Gewohnten und Vertrauten, das Sicherheit und Geborgenheit suggerierte. Die wachsende Pluralisierung, die unser heutiges Leben, die Künste eingeschlossen, prägt, macht die diesbezügliche Einordnung nicht leichter, und ob Tendenzen vorwärts oder rückwärts gewandt sind, lässt sich oftmals erst aus der historischen Distanz beurteilen. Bezugnahmen auf die Tradition sind jedenfalls kein Indiz für Epigonentum oder Eklektizismus, da Innovation oftmals gerade aus der Auseinandersetzung mit dem Überkommenen resultiert, während die Negierung oder Verleugnung derartiger Einflüsse allzu oft in Beliebigkeit und Belanglosigkeit einmündet.

Exemplarisch für äußerst fruchtbares Anknüpfen an die Tradition steht das Schaffen von Georg Friedrich Haas, für den das Experimentieren mit neuen Klängen und Ausdrucksformen ein zentrales Moment ist – wobei die Beschäftigung mit mikrotonalen Strukturen den Kern bildet. Angeregt von Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) und Alois Hába (1893-1973), zwei Pionieren auf diesem Gebiet, löste sich Haas, der 1953 in Graz geboren wurde, rasch aus den Fesseln der „wohltemperierten“ Stimmung. Mit analytischer Schärfe und sinnlichem Zugriff erforscht er den Mikrokosmos der Klänge, ihre Obertonharmonien und Schwebungen. In aller Stille entwickelte er sich mit diesem Ansatz zu einem der bedeutendsten österreichischen Komponisten der Gegenwart. 2007 wurde dem ehemaligen Schüler von Friedrich Cerha der Große Österreichische Staatspreis zugesprochen; 2013 erhielt er den Internationalen Kompositionspreis des Landes Salzburg.

Konsequent fokussiert Haas die Mikrotonalität in ihrer Vielfalt – vom Glissando hin zu auf Naturflageoletts basierenden Schwebungen. Sie sei keine Abweichung von der

Norm, sondern „natürlicher“ Bestandteil des musikalischen Spektrums: „'Mikro'- ist eine 'Tonalität' nur im Gegensatz zu einer als Bezugssystem akzeptierten 'Normaltonalität'. Wo dieses Bezugssystem obsolet geworden ist, tritt an die Stelle des Begriffes 'Mikrotonalität' die freie Entscheidung der individuellen komponierenden Persönlichkeit, über das Material 'Tonhöhe' zu verfügen.“ So tastet sich Haas in Neuland vor, und dennoch ist seine Musik tief in der Tradition verwurzelt. Ihr filigranes Erscheinungsbild und die Sensibilität für zarteste Schwebungen gemahnen nachdrücklich an existenzielle Belange, worin sich nicht zuletzt seine geistige Nähe zu Franz Schubert widerspiegelt.

Während er die mikrotonalen Tonhöhenstrukturen zunächst durch festgelegtes Umstimmen der Saiten von Streichinstrumenten und Klavier gewann, ist in dem 1998/99 entstandenen „Nach-Ruf ... entgleitend ...“ die Intonationskontrolle ausschließlich den Interpreten überlassen. Zwar fungieren Obertonakkorde als Kontrastmaterial zu den engstufigen, mikrotonalen Schwebungen, doch Haas begreift Letztere nicht als potenziellen Gegensatz, sondern als logische Folge der Verwendung von aus Obertönen gebildeten Klängen: „Sobald zu einem Obertonakkord ein zweiter hinzutritt und die beiden Fundamentaltöne nicht in einem extrem einfachen Schwingungsverhältnis zueinander stehen, muss es schon aus mathematischen Gründen zu Schwebungen zwischen den höheren Teiltönen kommen. Aber auch wenn nur ein einziger Obertonakkord gespielt wird, entstehen im Spektrum realer Instrumentalklänge zwangsläufig Schwebungen innerhalb der höheren Teiltöne, bedingt durch die unvermeidbaren winzigen Tonhöhenchwankungen. Diese Schwebungen werden wie mit einer Lupe betrachtet und in den Vordergrund gestellt.“

Angereichert wird dieses Konzept durch die Einbringung melodischer Gestalten, die auf temperierten (halb- oder vierteltönigen) Skalen basieren. Dass diese nun – als Gesten des „Nach-Rufens“ und „Entgleitens“ – im Kontext der Schwebungen als fremde Elemente erscheinen, gleicht einer Umwertung der Werte und deutet auf Reflexionen über Wahrnehmungsphänomene als eigentlichem „Inhalt“ des Stücks. Dementsprechend beruht auch die Form auf keinem fixen architektonischen Plan, „sondern sie entwickelt sich wie ein Lebewesen, das organisch wächst, ausschließlich durch das subjektive Empfinden des Autors.“

Dass Haas über die Konzentration auf Wahrnehmungsphänomene hinaus in seiner Musik auch – in instrumentalmusikalischer Abstraktion – gesellschaftlichen Utopien nachspürt, zeigt sich in „... aus freier Lust ... verbunden ...“ (1994): „Die Vorstellung, dass eine Welt“, so der Komponist, „aus einem freien Zusammenspiel von unabhängigen Individuen bestehen könnte, aus der ein harmonisches Ganzes quasi von selbst entsteht,

diese Utopie ist hier realisiert. Es sind zehn Solostücke, die gleichzeitig aufgeführt werden können und dann das Ensemblestück '... Einklang freier Wesen ...' bilden. Oder umgekehrt formuliert: Es ist ein Ensemblestück, in dem jede Stimme zugleich ein Solostück ist.“

Auch die Stücke für Bassklarinette und Viola, die im heutigen Konzert erklingen, korrespondieren über ihren Tonhöhenverlauf mit identischer harmonischer Struktur – „Harmonie primär als das Zusammenwirken des jeweils nacheinander Erklingenden“ – eng miteinander. Im Gegenzug ist jede Stimme im Hinblick auf Zäsuren und formale Einheiten ein eigenständiges Klanggebilde. Markant ist jeweils die Gratwanderung zwischen Geräusch und Melos, zwischen Anflügen schwebender Leichtigkeit einerseits und der „Gedankenschwere“ einer von Vierteltönen destabilisierten Harmonik andererseits – was in den dunklen Klangfarben von Viola und Bassklarinette eindringlich zur Geltung kommt. Den Titel „... aus freier Lust ... verbunden ...“ und den des dazugehörigen Ensemblestücks („Einklang freier Wesen“) entnahm Haas dem zweiten Band (zweites Buch, 17. Kapitel) von Friedrich Hölderlins Roman „Hyperion“: „Ich fühl' in mir ein Leben, das kein Gott geschaffen, und kein Sterblicher gezeugt. Ich glaube, dass wir durch uns selber sind, und nur aus freier Lust so innig mit dem All verbunden ... was wär auch diese Welt, wenn sie nicht wär ein Einklang freier Wesen? wenn nicht aus eigenem frohen Triebe die Lebendigen von Anbeginn in ihr zusammenwirkten in ein vollstimmig Leben, wie hölzern wäre sie, wie kalt?“

„Ich habe kein Vertrauen in Beziehungen, die sich nur durch den Notentext und nicht durch die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung erschließen. Ich hoffe, dass sich in meiner Musik die Intuition und die rationale Kontrolle die Waage halten.“ Diese pointierte Aussage von Georg Friedrich Haas kann zwar für sein gesamtes Oeuvre in Anspruch genommen werden, zugeordnet hat er sie aber explizit „tria ex uno“ (2001). Zugrunde liegt dem Werk „alte Musik“, ist es doch auf einen Satz aus dem „Agnus Dei II“ der Missa „L'homme armé super voces musicales“ des Renaissance-Komponisten Josquin Deprez bezogen. In drei Stufen stellte Haas klangliche Beziehungen zu diesem Meisterstück „klassischer“ Vokalpolyphonie her. Die erste Stufe, Teil 1 von „tria ex uno“, ist als Arrangement gestaltet, das Original wurde lediglich auf Instrumente übertragen. Der zweite Teil, eine „kommentierende Instrumentation“, verdeutlicht die motivischen Zusammenhänge durch die Differenzierung des Klanggeschehens, und im dritten Teil wird das besagte „Agnus Dei“ von einer „frei assoziierenden Neukomposition paraphrasiert und übermalt“.

In einer subtilen Zeitreise schlug Haas den musikalischen Bogen von Josquin zu seiner im Hier und Jetzt verwurzelten Tonsprache – wenn die Streicher glissandierende

Einfärbungen sowie Viertel- und Dritteltöne zu intonieren haben und zart nachschwingende Metallklänge von Tam-Tam und Becken das Original in stark verfremdete klangliche Zustände überführen. Ob nun, im Sinne des Mottos der diesjährigen Bludener Tage, eher die Anlehnungen an Josquin oder deren Transformationen ins heute „Zeitgemäße“ mit jenen „umherfliegenden Häutchen“ identifiziert werden können, die ihre Abdrücke im Ohr hinterlassen, müssen die Hörer für sich selbst entscheiden. Beide Sphären durchdringen sich in „tria ex uno“, und jede erzeugt, frei nach dem römischen Philosophen Lukrez, ihre eigene Hörbarkeit (und Sichtbarkeit vor dem geistigen Auge), indem sie ständig feine Schichten ihrer Hüllkurven in den Raum aussenden.

Nicht nur der Komponist, sondern auch der Pädagoge Georg Friedrich Haas findet im Eröffnungskonzert der Bludener Tage seinen Niederschlag. Seit 1989 ist er Professor an der Musikhochschule seiner Geburtsstadt Graz; seit 2008 lehrte er auch in Basel und nun in New York an der Columbia University. In den vielen Jahren seiner Lehrtätigkeit vermittelte er etlichen Vertretern des künstlerischen Nachwuchses das Rüstzeug zu profunder schöpferischer Arbeit. Zu seinen viel versprechenden Schülern zählen Helena Winkelmann und Yair Klartag, die ihren ganz eigenen Stil ausgeprägt haben, ist es doch ein Markenzeichen von Haas, nicht seine Ästhetik aufzuoktroieren, sondern höchst individuelle Wege und Richtungseinschläge anzuregen.

Yair Klartag, der 1985 in Israel geboren wurde, studiert seit 2010 in Basel, jetzt in New York. Haas charakterisiert seine Musik als „sehr klangsinnlich und unglaublich hart im Ausdruck“. Er sei „ein Mensch, der etwas zu sagen hat und es auch sagen kann“. Erste große Erfolge Klartags bestätigen dieses hohe Lob aus berufenem Munde, etwa der Publikumspreis beim Isang Yun Wettbewerb in Seoul und Kompositionspreise in Japan und Spanien.

„All Day I Hear the Noise of Waters“ (2012) konzipierte Klartag für Schlagzeug solo. Er ließ sich von James Joyces gleichnamigem Gedicht inspirieren und fokussierte akustische Eigenschaften des Mediums Wasser in Interaktion mit diversen Objekten. Die treibende rhythmische Kraft des Stückes geht von zwei Gläsern aus, die angeschlagen werden und von denen eins mit Wasser gefüllt ist. Anhand der klanglichen Differenz zwischen beiden Gläsern reflektierte Klartag über das Spannungsfeld aus Ton und Geräusch, aus dem sich auch das weitere Klanggeschehen speist: Assoziativ und jenseits von Effekthascherei erschließt es das Spektrum vom Meeresrauschen bis zu perlenden Regentropfen.

Die Komponistin und Geigerin Helena Winkelmann studierte 2007/2008 bei Georg Friedrich Haas. Hervorgetan hat sich die Schweizerin (geboren 1974 in Schaffhausen)

bislang vor allem als Interpretin, und zwar als international konzertierende Solistin ebenso wie als Gründungsmitglied des Lucerne Festival Orchestra, im Ensemble Modern und im Ensemble Phoenix. In der Improvisationsszene ist sie keine Unbekannte, und die Hinwendung zur Volksmusik und zu traditionellen Instrumenten ihres Heimatlandes rundet ihre universelle Beschäftigung mit mannigfaltigen, auch vermeintlich heterogenen Facetten der Tonkunst ab.

Produktive Gegensätze bestimmen auch ihr „Impromptu“ für Klavier solo (2007). Es basiert auf zwei Obertonreihen über den Tönen H und Cis, die zwei Welten symbolisieren: die Natur (H) und den Menschen (Cis), die aber nicht getrennt bleiben, sondern miteinander kommunizieren. Zum Mittler zwischen beiden Welten geraten Vogelrufe. Artifizielles und „Natürliches“ überlagern sich in pulsierenden Bässen, einem kleinen Walzer, einem Choral, sich steigernden Wechselnoten und weit gespannten chromatischen Linien. Diese Elemente konstituieren, so erläutert Helena Winkelmann, „elf verschiedene Fragmente, die allesamt Reminiszenzen an traditionelle musikalische Strukturen sind. Rhythmisch ineinander verwoben werden sie durch polymetrische Zyklen, die an eine Illusion von agogischer Freiheit und mithin an den für ein Impromptu typischen improvisatorischen Gestus gemahnen.“

Die bewusste Anspielung auf Franz Schuberts gleichnamige Klavierfantasien schlägt sich auch kompositorisch nieder, versteht Winkelmann ihr „Impromptu“ doch als „zeitgemäße“ Fortsetzung von Schuberts „Mélodie hongroise“ („Ungarische Melodie“) h-Moll D 817.

Durchkreuzt wird die Dramaturgie eines Lehrer-Schüler-Konzerts von Alexander Moosbruggers „Skalen, Texte, Maß“. Moosbrugger ist nicht nur der künstlerische Leiter der Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik, sondern selbst ein Komponist mit einer höchst eigensinnigen Handschrift. Unermüdlich forscht er in alten und neuen Quellen, und sein Schaffen zeichnet sich durch starke philosophische und poetische Grundierung aus. Dabei trumpfen seine Werke nicht mit greller Dynamik und spektakulären Klangkombinationen auf. Er leuchtet vielmehr die „Zwischentöne“ aus – das Innenleben der Klänge und die mit ihnen assoziierten Emotionen und seelischen Regungen. Schon die ersten Vortragsbezeichnungen in der Partitur von „Skalen, Texte, Maß“ (2009) weisen in diese Richtung: „ohne Licht, zart und genau, hinter Samt, durchsetztes Klangbild, stellenweise gehaucht“ oder „wenig Licht, Klangbild mit auditiven Schatten“.

„Skalen, Texte, Maß“ bildet – als mittlerer Teil – mit „Folge, Skalen, Text“ (2008) und „Silben, Skalen, Nacht“ (2009) einen lockeren Zyklus oder eine „Werkgruppe“. Allen drei Kompositionen liegt das künstlerische Augenmerk auf partiell sich überschneidenden Dingen zugrunde, wie bereits die Titel ahnen lassen. Es sind jeweils drei potenziell

gegensätzliche Begriffe genannt, die auch an das für die Tonkunst zentrale Spannungsverhältnis zwischen Struktur und Inhalt appellieren. Zugleich nahm Moosbrugger diese Begriffe durchaus wörtlich: Sachte fliehende Skalenformationen in sich aufschwingenden Gesten sind ein wesentlicher musikalischer Faktor und beherrschen Anfang und Ende von „Skalen, Texte, Maß“. Im Mittelteil umrahmt eine zweigliedrige Passage, in der sich strenge „Maße“ und klangliche Entrückung („flirrend“, „Rausch-/Luftklang“ etc.) vereinen, ein „Textgewebe ohne Metrum“. In diesem „Gewebe“ sind die vier Instrumentalisten – Bassklarinette, Flöte, Violine und Violoncello – angehalten, aus vorgegebenen Texten zu wählen, diese innerlich zu sprechen und durch instrumentale Laute und Geräusche gleichermaßen zu begleiten, auszuloten, zu kommentieren, ins Abstrakte zu transformieren. Die Texte umkreisen Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“ (1924), die teils wörtlich zitiert („Die Luft ist wie Champagner“...), teils auf weiterführende Gedankengänge Paul Valérys projiziert wird: „Ich bin, leider, soweit gekommen, die Worte, auf denen man so unbekümmert die Weite eines Gedankens überquert, leichten Brettern über einem Abgrund zu vergleichen, die wohl den Übergang, nicht aber ein Verweilen aushalten.“

Zwar sprechen die Klänge in „Skalen, Texte, Maß“ für sich, im Kontext von „Fräulein Else“ und ihrem inneren Monolog lenken sie die Wahrnehmung aber nicht zuletzt auf psychische Bedrängnisse – um sich jedoch zugleich davon zu lösen, zu befreien und als „umherfliegende Häutchen“ auch in ganz andere „Räume“ und „Gegenstandsbezirke“ einzutauchen.

Egbert Hiller





25JahreArtBludenz



Gegenstandsbe-
zirke
und
umherfliegende
Hütchen
Hütchen
umherfliegende
und
Gegenstandsbe-
zirke

Donnerstag, 21. November 2013, 20:00 Uhr

19:20 Uhr Gespräch mit den Komponisten des Abends

Wolfram Schurig gesänge von der peripherie, Liederzyklus nach
Gedichten von Daniela Danz
*für Sopran, Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Viola, Violoncello, freundlich unterstützt
durch das BM:UKK (2012-2013), UA*

Christopher Trebue Moore Thought Forms are Pure Energy
für Violoncello solo, verstärkt (2013), UA

Giorgio Netti e poi
*für Viola solo in Skordatur – dritter, zugleich finaler Teil des Kompositionsauftrags
der BTZM, gefördert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung (2012-2013), UA*

Ensemble PHACE
Sylvie Lacroix, FLÖTE
Walter Seebacher, KLARINETTE
Berndt Thurner, SCHLAGWERK
Ivana Pristasova, VIOLA
Roland Schueler, VIOLONCELLO

Almut Hellwig, SOPRAN
Simeon Pironkoff, DIRIGAT

In Zusammenarbeit mit dem ORF, Konzertmitschnitt



gesänge von der peripherie

gesänge von der peripherie
(5) nacht: graphitstaub fällt

40

Die sieben Lieder der *gesänge von der peripherie* sind – abgesehen von einem frühen, zurückgezogenen Chorwerk – mein erstes Vokalwerk. Nicht, dass ich mich generell der Vokalmusik verweigert hätte: Eine primär instrumentale kompositorische Annäherung an die menschliche Stimme in all ihren klanglichen Facetten unter Ausschluss jedwedes, wie auch immer gearteten, Wort-Ton-Verhältnisses hatte mich schon jeher gereizt; dazu gekommen ist es – bis jetzt – aus rein äußerlichen Gründen nie. In der Zwischenzeit reifte allerdings auch immer mehr der Gedanke an eine „echte“ Vertonung einer dichterischen Vorlage. Trotz wiederholter Nachsuche mangelte es aber einige Zeit an jener Art von Texten, die in mir den unbedingten Wunsch hätte aufkeimen lassen, mich an ein „Projekt Lied“ heranzuwagen. Die Begegnung mit der Lyrik von Daniela Danz hat mir schließlich diese Tür geöffnet. Die Gedichte ihres Lyrikbandes *Serimunt* zeichnen, wie in einem Seismogramm, aus nichtig erscheinenden Beobachtungen oder Gefühlsregungen, aus längst vergangenen Begebenheiten und entfernten Orten einen beeindruckenden sprachlichen Kosmos und erschließen diese so einer einzigartigen poetischen Erfahrung. Was aber letztlich meinen kompositorischen Ehrgeiz geweckt hat, ist der Sinn fürs Formale sowie die rhythmische und melodische Differenzierung und gleichzeitig Klarheit der Sprache in diesen Gedichten.

Meine Aufgabe bestand in erster Linie darin, die rhythmisch-melodische Substanz der Gedichte in eine musikalische Notation zu übertragen. Die entstandenen Transkriptionen bilden die strukturelle Grundlage für die gesamte komponierte Musik der 7 Lieder, auch für die instrumentalen Parteien.

Die *gesänge von der peripherie* sind meinem langjährigen Freund und Weggefährten *Claus-Steffen Mahnkopf* gewidmet.

Wolfram Schurig

Der Abdruck des Notenbeispiels von
Wolfram Schurig erfolgt mit freundlicher
Genehmigung der Edition Gravis, Berlin

Daniela Danz „Serimunt“

Wartburg Verlag, vergriffen

HIMMEL UND HÖLLE

1
zwei jahre vor und eins zurück
die mädchen spielen im hof

die erste wirft den stein und
springt

versteck dich gut sonst
wirst du nicht gefunden

2
eine singt
kukuruz ein rascheln tief
im maiswald

ein schreck
und aus dem dickicht tritt
die andere

3
zwei zweige und ein apfel reichen
bis vors Fenster
könnt ich doch
ach könnt ich
sie erreichen

ABENDLIED

deine träumenden füße mein kind
und es fällt schon der erste schnee
daß wir am tage so achtlos sind
tut uns am abend weh

daß wir auf unsere worte nicht achten
und das vage sich in sie schleicht
daß wirs zu keinem gedanken brachten
der deinen träumenden füßen gleicht

macht uns still wenn der abend anbricht
die nacht friert schon eis auf die flüsse
wo wären wir bloß gäbe es nicht
mein kind deine träumenden füße

ABRUPT KALTE PSYCHE

schau hin ins kalte der
atem ein falter steigt
aus dem mund er zieht
dich nicht raus aus dir

sein schatten bedeckt
die zehen kein schritt
ist das zucken in den
gelenken aus den

augen läuft nichts
auf die lippen sag was
fehlt der welt eigentlich
daß sie so blank ist

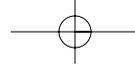
NACHT: GRAPHITSTAUB FÄLLT

auf die abgewandte seite
deines schlafes mondlicht
auf die andere meine augen
tasten die dunkel ruhende
kontur entlang in wellen
rollt dein atem gegen meine
wangen daß ich schon das
eins und anders sein in dir
erkenne und dir einen neuen
namen geben muß zahllos
wie die tage die vergehen
und noch kommen will ich
dich nennen doch nur einen
namen konnte ich dir geben
als du nur kontur warst
meines körpers: leuchtend

Christopher Trebue Moore
Thought Forms are Pure Energy



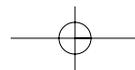
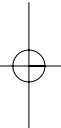
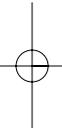
Der Abdruck des Notenbeispiels von Christopher Trebue Moore erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Edition Gravis, Berlin



Ich gebe es zu: Die Kuratierung der Programme für die *BTZM* unter meiner Leitung war höchst eigennützig. Es kam nur Musik aufs Programm, von deren Qualität ich schon von vornherein überzeugt war oder aber solche, auf die ich besonders neugierig war, auch wenn – oder wohl eher weil – ich mir zuweilen keinen Reim auf sie machen konnte. So habe ich nicht nur den Besuchern des Festivals sondern auch mir selber manche Überraschung aufgetischt, bei der der sprichwörtliche Schuss auch einmal nach hinten losgehen konnte. Doch so sollte es sein! Und ich würde es wieder so machen, denn dies ist es, was ich auch selbst als Zuhörer von einem Konzertprogramm erwarte: die Möglichkeit überrascht zu werden, und dass es meiner Neugierde genügend Raum für Erkundungen eröffne. Die Musik *Giorgio Nettis* war für mich zunächst eine unbekannte Größe als ich sie zu Beginn meiner Kuratenschaft erstmals auf ein Programm setzte. Es sollte nicht nur nicht das einzige Mal bleiben: *Nettis* Musik begleitet das Festival nun schon über ein Jahrzehnt, weit über die Zeit meines Wirkens in Bludenz hinaus. Sie ist an diesem Ort zu einer Art Messlatte geworden für künstlerische Authentizität und die Integrität eines hoch entwickelten kompositorischen Metiers, welche beides in sich vereint: der eigenen *Écriture* treu zu bleiben und – kraft der beharrlichen Erforschung immer noch entlegenerer Winkel des akustischen Kosmos’ –

sich stets aus sich selbst heraus zu erneuern. Die Musik *Christopher Trebue Moores* kenne ich erst seit kurzem, seine Instrumentalmusik war mir zunächst nur aus der Lektüre der Partituren bekannt, doch entfachte sie spontan mein Interesse. Für mich steckt in ihr ebensoviel Potential, wie in derjenigen *Giorgio Nettis* als ich ihr vor etwa 20 Jahren begegnete. Beiden gemeinsam ist ihr ungemein differenzierter Umgang mit Klang, wengleich sie einen komplementären kompositorischen Ansatz zu pflegen scheinen: während *Trebue Moore* sich an der oft schroffen Klangoberfläche beginnend in den Klang hinein arbeitet, scheint *Netti* das Innere des Klanges nach außen zu stülpen. Die Spuren der gegensätzlichen Arbeitsweise finden sich auch in der Klangästhetik wieder: hier emphatisch verdinglicht, von zuweilen zupackender Körperlichkeit geprägt, dort auratisch, verinnerlicht, aber niemals bequem einlullend. Die akustische Gegenüberstellung möge hier für sich selber sprechen. Möglicherweise tut sie es aber auch nicht, denn beide Stücke werden in diesem Konzert erstmals erklingen, und: bei beiden Komponisten ist man vor Überraschungen nicht sicher. Es ist dies der Grund, warum ich ihre Musik für dieses Konzert ausgewählt habe.

Wolfram Schurig





epoi

„*e poi*“ ist der dritte und letzte Teil des „*ciclo di ritorno*“, dessen ersten Teil „*lassù*“ wir vor zwei Jahren in Bludenz hören konnten; der zweite Teil, „*un nastro*“, besteht aus einer CD-Aufnahme, die als akustische Brücke zwischen dem ersten und finalen Teil dient und es dem Musiker ermöglicht, seine erhöhte Position zu verlassen, auf der er „*lassù*“ gespielt hat, um auf üblichem Bühnenniveau „*e poi*“ zu interpretieren. Wenn wir heute ohne „*lassù*“ und direkt mit „*e poi*“ beginnen, verliert „*un nastro*“ daher seine Notwendigkeit, aufgeführt zu werden.

„*e poi*“ ist das andere Gesicht der Askese, welche die Erkundung der Räume von „*lassù*“ bestimmte: eine Virtuosität, die die traditionelle instrumentelle Praxis wieder aufnimmt, um zwischen den unterschiedlichen historischen Ursprüngen immer komplexere Verbindungen herzustellen.

Beinahe schwerelos entwickelt sich das Stück aus einem stummen Ritual der Finger, mit kaum gehauchter Artikulation; dann beginnt es zu fließen und zu strömen, um zu einem in Fragmenten und Laufzeiten artikulierten Tempo zurückzukehren, erst als flüchtige Energie und später als Körper und Masse.

Eine gemeinsame Erinnerung, eine Übergabe und Übertragung einer Vitalität, die sich nicht in der Wiederholung erschöpfen, sondern stets neu entstehen soll: dies ist der Sinn der Tradition, an die „*e poi*“ anknüpft. Jeder bekannte akustische Raum wird zu einem Anhaltspunkt, aus dem etwas Neues entsteht und weitergeführt wird.

Es handelt sich um eine überraschende Form der Rückkehr, die sich weiterentwickelt und deren Führer Odysseus ist: er kehrt nach Itaca zurück, das er zurückerobert und blind für die Affekte bricht er wieder auf, „aufs hohe weite Meer [...] / Mit einem Schiff allein ...“ (Dante: *Die Göttliche Komödie*, „Die Hölle“, xxvi, 100 / 101) im „tollen Fluge“ (Inf. xxvi, 125), der ihn führt, um sich „mit der Welt ringsum bekannt zu machen“ (Inf. xxvi, 98).

Die Differenz zwischen „why“ und „because“, zwischen „pourquoi“ und „parce que“ hat mich immer schon fasziniert, dieser Wechsel von Worten, in dem die Frage nach einer Erklärung zur Erklärung selbst wird: Ohne eine Lösung anzubieten, strebt „*e poi*“ weiterhin nach der geheimnisvollen Evidenz des „because“ ...

[Die Zitate stammen aus Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Philaethes (König Johann von Sachsen), Frankfurt am Main 2008]

Giorgio Netti



Freitag, 22. November 2013, 20:00 Uhr

Gioanpietro del Buono Stravagante, e per il cimballo cromatico **Alexander Moosbrugger** eingerichtet für Streichquartett (um 1650/2013), ÖEA

Ulrike Grossarth Ausschnitt aus dem Vortrag Hilfskörper (HBK Braunschweig 2011)

Nicolas de Grigny Fugue à 4 aus Ave maris stella **Alexander Moosbrugger** für Streichquartett gesetzt (1699/2010)

Georg Friedrich Haas de terrae fine für Violine solo (2001)

Alexander Moosbrugger Skalen, Texte, Maß Fassung für Violine I, Viola in Skordatur, Violine II, Violoncello (2013), UA

Lukrez, Schnitzler, Valéry Textprojektion

Alexander Moosbrugger Licht, Steg Intonationsmusik für Streichquartett (2003-2004)

Formalist Quartet

Andrew Tholl, VIOLINE

Mark Menzies, VIOLINE UND VIOLA

Andrew McIntosh, VIOLINE UND VIOLA

Ashley Walters, VIOLONCELLO

Auf das Konzert folgend reflektieren Gisela Nauck, Philippe Cordez und Gerrit Gohlke Musik und Festivaltitel.



**Gegenstandsbezirke
und
umherfliegende
Häutchen.
EIN KURATORENSTÜCK**



Partiturseite von Alexander Moosbrugger
Skalen, Texte, Maß
(Eigenverlag)

»Bald ... endet ... eine bestimmte Sichtweise«
Zusammen (gehört), los (gelöst)

Wann fliegt uns das alles um die Ohren? Was fliegt uns da um die Ohren, fliegt umher? Die Frage nach dem Wann – wir befinden uns in einer Zeitkunst. Das ist die Frage nach dem Neben-, genauer: dem Hintereinander; immer dem roten Faden entlang. Den sehen wir nicht, aber er ist immer schon vorhanden. Das Neben- (auf der Zeitachse: Hintereinander) ist nicht nur eine Behauptung, es schafft auch Fakten. Was nebeneinander steht, wie scheinbar zufällig auch immer (wir wissen vielleicht gar nicht: warum), bildet nun einmal einen Zusammenhang (aus). »Die Komponisten sollten sich durchweg vor der üblen Gewohnheit hüten, beim Verwenden der melodischen Mittel und Methoden lediglich Werke anderer nachzuahmen und nachzumachen. Sie sollten beim Schaffen von Melodien aktiv nach Originalität und Individualität streben.« Denkbar weit hergeholt (so sagt man) ist zweifellos dieses Zitat aus dem Buch *Über die Musikkunst* von Kim Jong Il, dem einzigen Staatsoberhaupt, von dem uns theoretische Schriften über alle Kunstgattungen vorliegen. Es ist so recht kein Kontext vorstellbar, in dem diese Musiktheorie und die westeuropäischen / US-amerikanischen Diskurse über neueste Musik in irgendeiner Weise sinnvoll miteinander in Gespräche kommen könnten. Oder doch? Einmal in diesen Ausschnitt der Welt gesetzt, ist nicht auszuschließen, dass auch dieses Zitat sich in den Textgeweben verfangen könnte, die rund um diese Konzerte gesponnen wurden. Denn geht es nicht (auch) (immer) um Fragen der Individualität, auch um Imitation? Geschenkt! Und wenn ich die autobiographische / kontingente Information hier einfließen ließe, dass es sich gestern (zufällig?) ergab, dass ich – nach wievielen Jahren! – wieder mit Lego-Steinen in Berührung kam, dann könnte man ja auch gleich von Musik & Architektur loslegen. Nein, so nicht.

Ich war bei der Frage des Ausbildens von Zusammenhängen. Und ja: Ein neuer Absatz könnte auch einen neuen Gedanken, einen Gedankensprung ankündigen. Nun gut. Ich habe jedenfalls noch nie erlebt, dass Zuhörer, konfrontiert mit der Abfolge unterschiedlicher Stücke verschiedener Komponisten, vielleicht auch mehrerer Epochen, oder nach einer Lesung unterschiedlicher Autorinnen und Autoren oder auch in Anbetracht der Bilder einer bunt zusammengewürfelten Ausstellung hinterher *nicht* Gemeinsamkeiten entdeckt und unterstrichen hätten. Und dazu müssen sie gar nicht unbedingt das Programmheft gelesen haben, in dem doch erwartbar und so gut wie immer Brückenschläge angeboten werden. Oft ist dieser Aspekt von Darbietungen sogar das wichtigste Gesprächsthema im Wirtshaus danach. Wir unterstellen Konzepte, Sinn und



Verstand, und eine dezidiert zufällige Anordnung oder gar: Auswahl wäre ja auch ein mögliches Konzept. Zudem ist es eine banale Tatsache, dass man (sich selbst) gern Ordnung und Orientierung schafft. Auch scheint es mir illusionär, Klänge wirklich zu isolieren und dekontextualisieren. Ja, Töne sind (z.B.) Webern (oder Nicolas de Grigny), immer sind sie *irgend* etwas – etwas Konkretes, zu Verortendes (hier und jetzt). Das muss vielleicht nach dem Cage-Jubiläum gesagt werden. Aber Vorsicht! Hier liegt ein Programm vor, das nicht nur den üblichen roten Faden spinnt, der vom Konzert am Mittwochabend ins Archiv der Stimmen Samstagabend führen würde. Alexander Moosbrugger hat sich als Architekt betätigt, er betrachtet das Festival-Programm nicht bloß als lineare Abfolge, sondern als Konstruktion, in der es Achsen gibt, Spiegelungen, Vornahmen und Rückbezüge. Er beschränkt sich gestaltend nicht auf das Arrangement von vorgefertigten Teilen, auf das übliche Collagieren. Er hat auch kompositorisch eingegriffen und sein Stück *Skalen, Texte, Maß* für Flöte, Bassklarinette, Violine und Violoncello von 2008 neu für Streichquartett ausgearbeitet – eine Hör-Achse in der Programmarchitektur.

Alexander Moosbrugger wirft die Frage auf: »Wie wird ein Verhältnis in Klang gesetzt?« Und sagt: »eine unbeantwortete Frage«. In einem kurzen Text zu *Licht, Steg*, der »Intonationsmusik für Streichquartett« von 2004, spricht er auch von »Verdichtung, Verschiebung, Engführung, Transposition, Spiegelung, Verkehrung, Verfremdung, Betonung, Verwechslung« – Begriffe mithin, die hier auf einer mikrostrukturellen Ebene auszudeuten versuchen, um was es auch in der größeren Architektur eines Festivals geht oder doch gehen könnte. Das Doppel-Stück *Skalen, Texte, Maß* bildet zusammen mit *Folge, Skalen, Text* und *Silben, Skalen, Nacht* eine Werkgruppe. Moosbrugger denkt dabei an Serien von Arbeiten, wie man sie aus der bildenden Kunst kennt und die in mehreren Anläufen ein Thema oder eine Fragestellung umspielen oder definieren. Damit stehen wir auch schon wieder in einem Raum – nicht nur in einem Klangraum. Es geht um Maßverhältnisse, um die Tragfähigkeit von Strukturen, von Mustern und Formen, auch um Intonations-Räume, in denen man sich musizierend und hörend bewegen kann. Wenn die schiere zeitliche Sukzession von (Klang-)Ereignissen Zusammenhang auch immer zu garantieren scheint – Moosbrugger sucht nach genaueren und tragfähigeren Methoden, Zusammenhänge herzustellen und zu beleuchten. Da kann es nicht verwundern, dass auch Kanon und Fuge wieder in den Blick kommen.

Was aber gehört zusammen (gehört)? Wenn das Programm eines Festivals als »Kuratoren-Stück« bezeichnet wird, dann ist das schon beinahe tautologisch, gewiss jedoch eine sehr deutliche Unterstreichung eines Prinzips. Denn stand nicht schon immer hinter jedem Programm ein Kurator, auch wenn das nicht immer so stark betont zu werden pflegte, wie das heute der Fall ist? Dazu kommt: Gleich mehrere Kuratoren haben ihre

Hände im Spiel, neben Alexander Moosbrugger auch Georg Friedrich Haas und Wolfram Schurig. Moosbrugger agiert als Kurator sozusagen auf einer Meta-Ebene, führt zusammen und greift als Komponist ein. Wird ihm letzten Endes nicht doch alles um die Ohren fliegen? Also weg von der Linearität! (Auch wenn die Samstagabend wohl erst nach dem Mittwochabend kommen wird.) Die »umherfliegenden Häutchen« als Teil des Festival-Mottos deuten andere Bewegungsformen an – chaotischer sicherlich und weniger vorhersehbar. Auch könnte einen das Umherfliegen ans Umherschweifen denken lassen – die gängige, nicht ganz glückliche Übersetzung für die »Dérive«-Experimente der Situationisten. Vielleicht könnte man auch »Gegenstandsbezirke« so durchstreifen, Raum-Ordnungen gegen den Strich lesend und sich um die funktionalistische Motiviertheit von Architekturen (auch: gedanklichen) nicht bekümmern? Den »Verlockungen des Terrains« (Guy Debord) zu folgen bedeutet jedenfalls, Um- und Irrwege nicht nur in Kauf zu nehmen, sondern zu suchen, sich für unmittelbare ästhetische Reize (Gestalten seltsamer Art?) zu öffnen und Idiosynkrasien zu pflegen. Wenn am Ende ein Ziel erreicht ist, das ja gar keines (gewesen) sein kann und das man bestimmt nicht gesucht hat, dann ist das Umherschweif-Experiment vielleicht gelungen. Voraussetzung aber ist, dass es eine wie auch immer (fest-)gefügte städtebauliche, architektonische oder sonstige Ordnung geben muss, in die dieses Chaos getragen werden kann.

Florian Neuner

Intonation / Komma

Eine Intonation – gern improvisiert – gibt Tonart und Affekt für nachfolgende Gesänge vor, ist bedingt motivgebunden und aktualisiert (aus freien Stücken) eine Systematik. Im Sinne etwa eines Intonationssystems. *Licht, Steg* überspannt diese Praxis mehrfach, indem die Vorbereitung gelöscht, d. i. auf das volle Maß des Stücks gedehnt wird. Mehrere Intervalle und Spielfiguren resultieren aus einer universalen Technik. Ein Finger teilt die Saite – Finger / Steg, Finger / Hals. Das betrifft nicht allein die Tonhöhe, der Klang unterscheidet sich oberhalb des Griffingers grundlegend, es fehlt eine Anbindung an die Eigenresonanz des Instruments. Zudem hinterlässt der Raum, den der Griffinger besetzt hält, einen Rest. Dieses (pythagoreische) Komma, diese *kulturelle Differenz* beschreibt ein Dilemma, denn ein zweiter Spieler muss eintreten, um den Anspruch doppelter Präsenz realisieren zu können. Aufschub versus $\sqrt{12}$. Mathematisierung versus Begriff. Die Kontingenz des Hörens versus Autorität.

Stimmungen operieren meist mit Differenzen, die sie verstecken oder verschärfen (Tonalität als Orientierungshilfe). *Licht, Steg* basiert auf dem Komma des Nicht-Identischen, steht also vor dem Komma seiner Semantik und ist ihm zugleich nachgeordnet, das Quartett verfolgt somit eine Strategie der Verdopplung, 2 plus 2, 2 mal 2, 2 hoch 2 et cetera. Die Wiederholung macht dies deutlich. Das Gleiche (in Bezug auf Takt 132 bis 184) wird (zu Anfang) durch kontrapunktische Techniken geschickt. Die Werkmeister einer Traumarbeit; Verdichtung, Verschiebung, Engführung, Transposition, Spiegelung, Verkehrung, Verfremdung, Betonung, Verwechslung. „Intonationsmusik“, weiter, hat mit Aspekten der *Eröffnung* zu tun, mit dem schwierigen Zauber eines Anfangs. Initiation / Voraussetzung. Wie wird ein Verhältnis in Klang gesetzt? Eine unbeantwortete Frage. Vielleicht sind Nuancen die Desiderata dieses Hörens. Hingegen – als Eröffnung entwirft das Hören einen Bezugsrahmen, in dem sich anderes zuträgt, der seitliche Affekte provoziert.

3 Notizen

Licht / mehr Licht / das Licht (für dieses Bild) stimmt nicht / licht, leicht.

Steg / Überbrückung, Klang- und Partialtonschmiede für den Instrumentenkörper.

Schwingungsverhältnisse werden weitergegeben, Steg als Marke und vorläufiger Endpunkt der Saiten im Verhältnis Austragung / Überbringung.

Alexander Moosbrugger

Partiturseite von Alexander Moosbrugger
Licht, Steg
(Eigenverlag)



**Gegenstandsbezirke
und
umherfliegende
Häutchen.**
IN KURATORENS



Samstag, 23. November 2013, 11:00 Uhr bis zum späten Abend
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz
 vorarlberg museum, Bregenz

11:00 bis 18:00 Uhr Serge Baghdassarians und Boris Baltschun
 Auditorium (2011/2012)

vorarlberg museum, Kornmarktplatz 1, 6900 Bregenz

12:00 Uhr Serge Baghdassarians und Boris Baltschun

Bodybuilding *Live-Version (2011)*

13:30 Uhr Alessandro Bosetti

Mask Mirror *Solo-Set 1 (seit 2008)*

17:00 Uhr Achim Lengerer

Models for Rehearsing the Script *Lecture-Performance (seit 2009)*

18:30 Uhr Erik Bünger

A Lecture on Schizophonia (2007-2011)

20:00 Uhr Erik Bünger

The Allens *Video (2004)*

21:00 Uhr Alessandro Bosetti

Mask Mirror *Solo-Set 2 (seit 2008)*

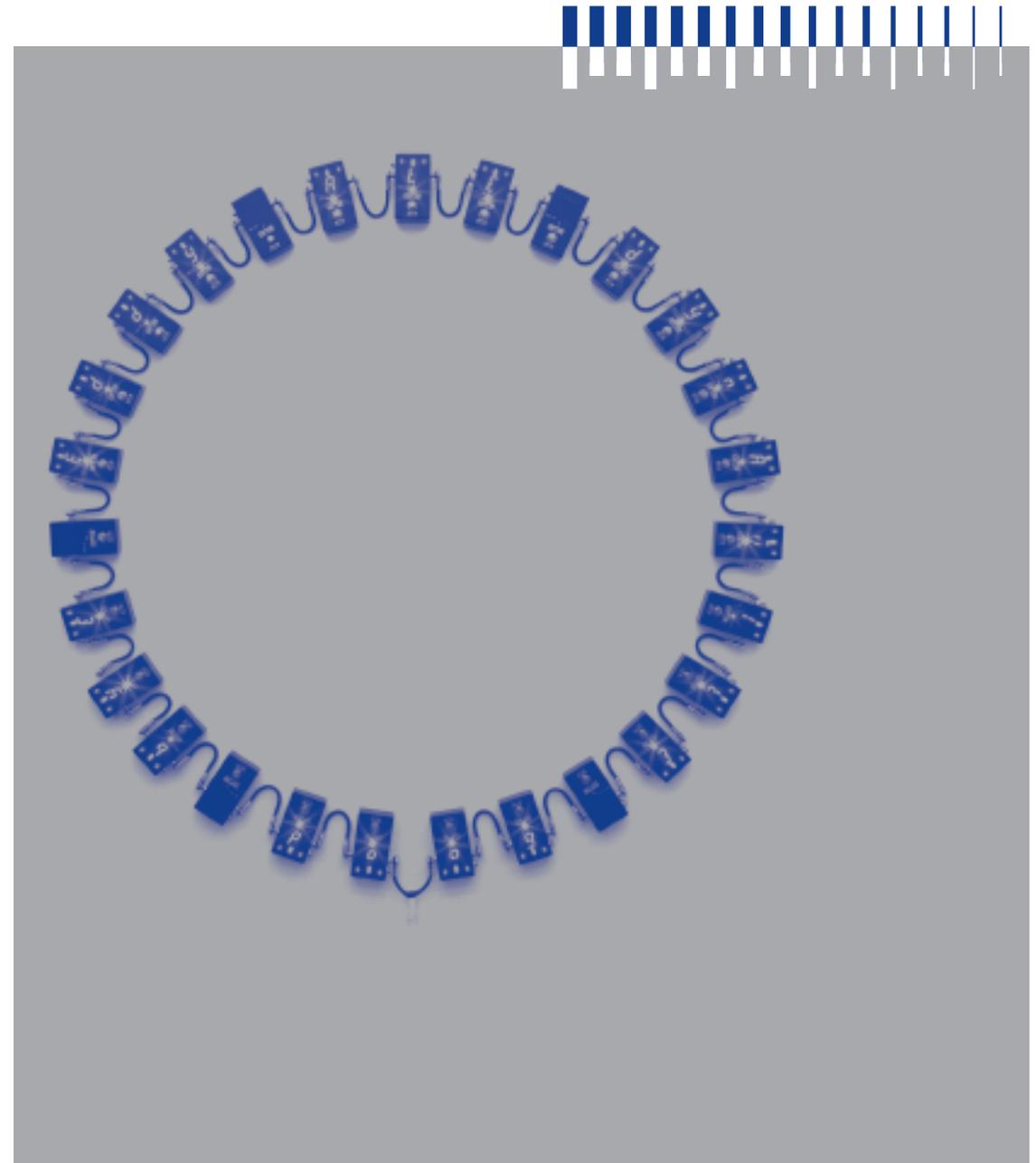
Auditorium

Jeder Text muss in eine Lautform transformiert werden, damit er vom menschlichen Gehirn abgespeichert werden kann. Diese Veränderung erfolgt durch inneres Sprechen des Textes. Damit werden die schriftsprachlichen Einheiten in eine phonetische Form kodiert. Doch kann diese Kodierung nicht auch durch ein inneres Singen erfolgen?

Die ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets bilden zugleich die Stamtöne des westlich-abendländischen Tonsystems. Dieser Umstand wird genutzt, um Worte und Sätze auf die LED-Displays von Gitarrenstimmgeräten zu projizieren.

Das alte Verfahren, Namen in musikalische Motive zu übersetzen, wird hierbei umgekehrt. Dies geschieht in Anspielung auf eine Handlung, die dem Musikmachen üblicherweise vorausgeht: dem Stimmen. Anhand des Nicht-hören-könnens thematisiert es die Verknüpfung von visueller Wahrnehmung und akustischer Vorstellung.

Mithilfe der Stimmgeräte kreieren Tonbuchstaben verschiedene Sinn- und Bedeutungszusammenhänge. Durch die audioimaginative Enkodierung der sich zu Wörtern ergänzenden Buchstaben entsteht eine *Mannigfaltigkeit von Relativitäten*. Die sieben Segmente des LED-Displays generieren eine Art Augenmusik, die durch Illumination (Klangfarbe) und Animation (Rhythmus/Tempo) der Tonbuchstaben auch weitere essentielle akustische Parameter berücksichtigt. Die ausgewählten Wörter ergeben zugleich jeweils eine Reihe von Tönen, die nicht zu hören, aber zu imaginieren sind.



Sprache und Musik, zwei an das Ohr gerichtete Stimuli, werden mittels Visualisierung zu einer uns latent überfordernden, mentalen Angelegenheit.

Neben technisch-pragmatischen Gesichtspunkten erfüllen die Stimmgeräte hierbei eine doppelte Funktion. Zum einen signalisieren sie – im Gegensatz zu „neutralen Displays“ – einen musikalischen, auditorischen Hintergrund. Zum anderen machen sie uns qua ihrer eigentlichen Funktion aufmerksam auf die Systeme von Einheiten und Regeln, die den Mitgliedern einer Gemeinschaft als Mittel der Verständigung dienen.

Der Kammerton dient zur einheitlichen Stimmung von Instrumenten und stellt somit ein Regulativ par excellence dar. Seine Einhaltung ermöglicht in der Praxis den „sauberen, richtigen“ Ton, seine Missachtung jedoch verweist auf eine Willkür. Man „vergreift“ sich sprichwörtlich im Ton.

∞ 2012, modifiziertes Stimmgerät

deaf 2011, vier modifizierte Stimmgeräte

defect 2012, sechs modifizierte Stimmgeräte

effaced 2012, sieben modifizierte Stimmgeräte

memory palace 2012 / 2013, 27 modifizierte Stimmgeräte

memory palace richtet seinen Fokus auf mnemotechnische Lernmethoden. Auch hier ist der Name Programm, der eine Gedächtnisstütze zur Erinnerung der üblichen Gitarrenstimmung darstellt – eddy ate dynamite good bye eddy.

27 Pedalstimmgeräte sind kreisförmig angeordnet. Die Anzahl der Stimmgeräte entspricht der Zahl der zur Abbildung des *mnemonics* notwendigen Zeichen, nämlich 22 Buchstaben und 5 Leerstellen – wobei 'eddy' nur einmal erscheint, also das erste Wort gleichzeitig das letzte ist. Die Kreisform leitet sich ebenfalls aus der Akkordatur der Gitarre ab (englisch: e-a-d-g-b-e), die mit dem Ton „e“ sowohl beginnt als auch endet.

In einem siebenminütigen „Film“ bauen sich Buchstaben, einzelne Worte und schließlich der ganze Satz in unterschiedlichen Tempi auf. Sie blinken, rotieren, stehen still, bilden Pattern und zerfallen wieder in ihre kleinsten Bestandteile, die LED-Segmente.

Die unterschiedlichen Grade an Komplexität führen stetig zum Aufbau und zur Sprengung des „Gedächtnispalasts“.

Serge Baghdassarians, Boris Baltschun



Bodybuilding
von Serge Baghdassarians und Boris Baltschun
Live-Version des Hörstücks
für 2 Sprecher

Largo do Guimaraes, ein dreischenkelliger Platz inmitten von Rio de Janeiro. Ein imaginerter Körper, dessen Profil im Zuge muskelaufbauender Maßnahmen langsam modelliert wird. Serge Baghdassarians und Boris Baltschun unterwerfen den Namen, die Architektur und die akustische Erscheinung des Platzes einer klanglichen Triangulation. Am Ende ihres akustischen Trainings steht ein Platz in Idealform, ein artifiziieller Klangkörper, der Fremdes verfremdet und dadurch seltsam vertraut erscheint.





Achim Lengerer, Projektion "Layout for MUMOK (Arbeitstitel)", 2013



Achim Lengerer
"Layout for Bregenz (Arbeitstitel)"

Lengerer arbeitet als Künstler in Berlin und London. In seiner Arbeit beschäftigt er sich mit sprachbezogenen Fragestellungen, die in akustischen Performances, Rauminstallationen und Publikationen thematisiert werden. Lengerer gründete verschiedene kollaborative Projekte wie z.B. die "freitagsküche" in Frankfurt/Berlin und "voiceoverhead", in Zusammenarbeit mit dem israelischen Künstler Dani Gal. Seit 2009 betreibt er den mobilen Ausstellungsraum und Verlag "Scriptings" in Zusammenarbeit mit wechselnden Kollaborateur_innen. In seiner Präsentation "Layout for Bregenz (Arbeitstitel)" wird Lengerer verschiedene Formen von räumlicher und akustischer Probe, wie sie in Zusammenhang mit seiner Publikationsreihe erforscht werden, vorstellen. Fokus wird das Hinterfragen eines linearen Verständnisses von Skript und performativer, räumlicher Umsetzung sein. Lengerer arbeitet zur Zeit an einem PhD-Projekt am Goldsmiths, University of London, zum Verhältnis von Stimme, Notation und Live-Performance innerhalb eines probenhaften Settings.

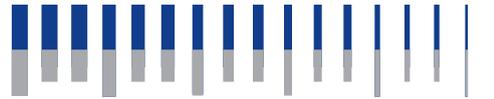
Erik Bünger

Technische Inventionen wie Telefon und Phonograph markieren am Ende des 19. Jahrhunderts einen Bruch hinsichtlich unseres Erfahrens der menschlichen Stimme, einen Bruch, der zugleich prophetische Versprechungen früherer Zeiten einlöst. Plötzlich taucht eine Stimme auf aus dem Nirgendwo, aus anderem Mund, aus dem Jenseits. Wenn wir unsere Stimme hören, nehmen wir uns als andere wahr.

Der kanadische Komponist R. Murray Schaefer prägte in den 1960er Jahren das Wort ‚Schizophonie‘ für einen Klang, der durch elektro-akustische Reproduktion von seinem ursprünglichen Kontext getrennt wird. In seiner audiovisuellen Performance, die sich auf den ersten Blick des klassischen Vortragsformats bedient, zeigt Erik Bünger mystische, religiöse schizophonische Elemente in der Popkultur auf. Er vergleicht den Effekt von Filmsynchronisationen mit Besessenheitsphänomenen und untersucht die unheimliche Migration von Stimmen in spiritistischen Techniken und populären post mortem Gesangsduetten.



A Lecture on Schizophonia, Erik Bünger
Foto: Erla Haraldsdottir



The Allens von Erik Büniger, Video-Still

aus: A Lecture on Schizophonia

Als ich vor zwei Jahren aus Schweden nach Berlin zog, litt ich an akuter Schizophonie. Ich sah mir *Easy Rider* in einem Kino in der Nähe meiner neuen Wohnung an. Zu spät bemerkte ich, dass Peter Fonda und Dennis Hopper Deutsch sprachen. Am meisten überraschte mich, dass auch der Inhalt des Films durch die deutschen Stimmen verzerrt wurde. Das Coole, Lakonische der amerikanischen Sprache ging völlig verloren. Irgendwie schien es, als seien die Darsteller geschrumpft.

Noch seltsamer wurde es, als ich herausfand, dass jeder bekannte Schauspieler seine eigene Synchronstimme hat. Robert de Niro spricht also immer mit der gleichen deutschen Stimme. In meinen Ohren klang dies gespenstisch – als sei Robert de Niro von einem deutschen Geist besessen. Ich begann fortan, mich näher für diese Menschen zu interessieren, die ihre Stimmen für Geld verkaufen. Ich stelle sie mir vor, diese Stimmen, die jetzt Nicole Kidman, Al Pacino und Hugh Grant gehören, wie sie sich auf einem Gewerkschaftertreffen darüber aufregen, dass man ihnen ihre Seele geraubt hat.

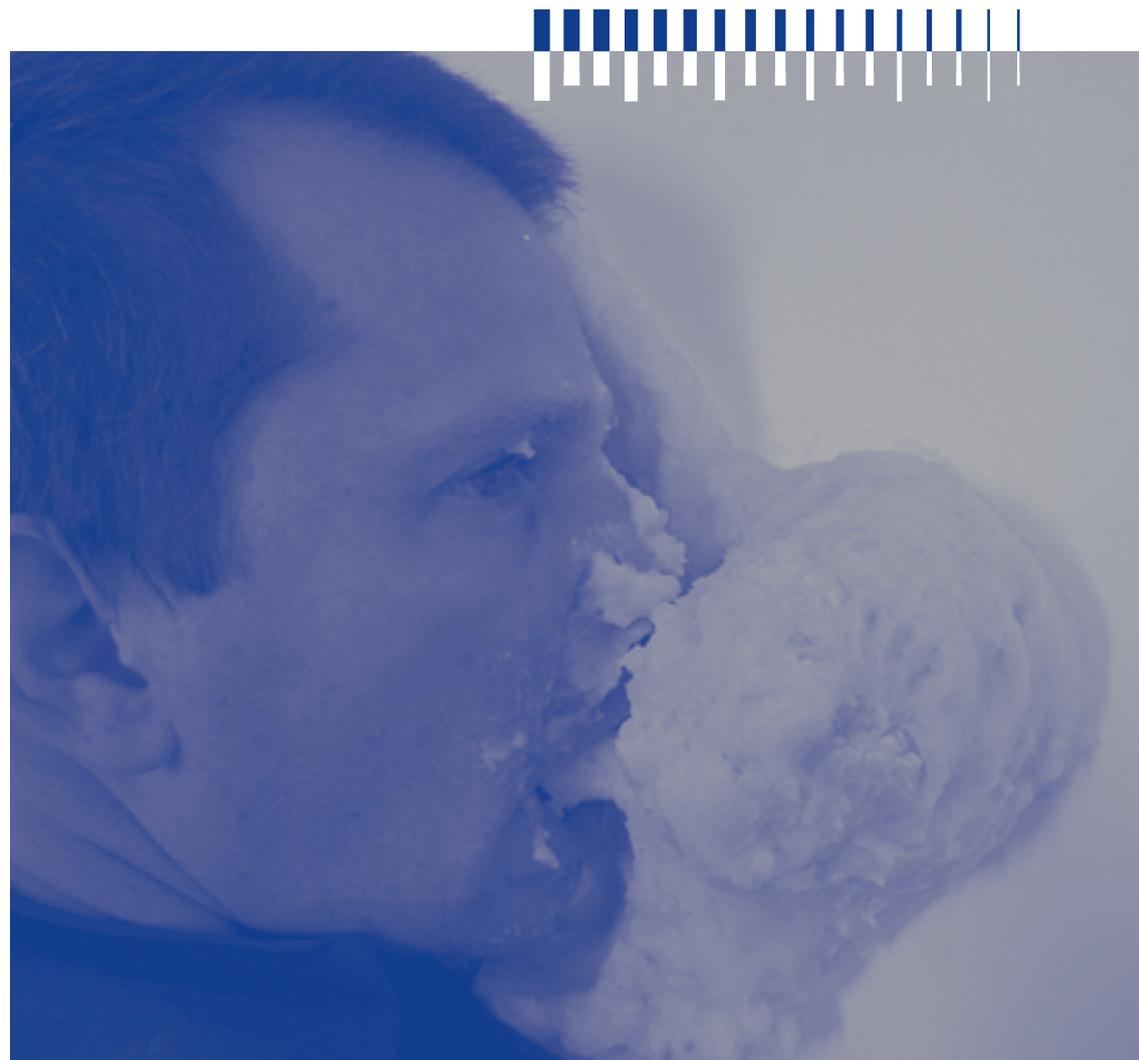
Jemand hat mir erzählt, dass er die Stimme von Robert de Niro dabei sah, wie sie anlässlich der Einweihung eines Supermarkts in irgendeinem Winkel Deutschlands das Band durchschnitt. Niemand im Publikum hatte eine Ahnung, wer der Typ mit der Schere war – bis er ans Mikrofon trat. Doch als er zu sprechen anfang, sorgte dies nur für zusätzliche Verwirrung und Missmut, da die Zuhörer ja genau wussten, dass die Stimme nicht ihm, sondern Robert de Niro gehörte.

Woody Allen ist ein interessanter Fall, weil er in jedem Film die gleiche Rolle spielt. Hinzu kommt, dass seine Rolle zum großen Teil von seiner Stimme lebt: vom New Yorker Akzent, seiner zappeligen und dennoch präzisen Art zu sprechen und so weiter. Schaut man sich einen seiner Filme an und wechselt dabei ständig die Sprachauswahl über die entsprechende Taste der Fernbedienung, passiert etwas Seltsames: Auch sein Gesicht scheint sich zu verändern.

Erik Büniger

Alessandro Bosetti

Seit 2008 arbeitet Alessandro Bosetti an der Entwicklung von Instrumenten und Patches. In der Live-Situation eines Konzerts setzt er Sprache für musikalische Zwecke mithilfe von Narrativen ein, die zugleich von allem und nichts handeln. Mit Anklängen an die barocke Unförmigkeit der ersten mechanischen Rechenmaschinen etwa von Gottfried Leibniz und Blaise Pascal, wird *Mask Mirror* nicht durch mathematische Prinzipien bestimmt, sondern fördert die Entfaltung von Sprache zutage sowie deren Bedeutungssatz in zufälligen Sequenzen, die auf Blöcken unterschiedlicher Größe gründen (von Phonemen und gelegentlichen Mundgeräuschen hin zu lexikalischen Elementen und prosodischen Fragmenten). Bosetti sampelt seine Stimme mit zuvor aufgenommenen Stimmen in einer Art elektronischem Bauchreden.





Veranstalter

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

Organisatorische Leitung Wolfgang Maurer

Künstlerisches Betriebsbüro, Festivalinformation

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

Veranstaltungsorte

REMISE BLUDENZ, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz

KÜNSTLERHAUS PALAIS THURN UND TAXIS BREGENZ

Gallusstraße 10, A 6900 Bregenz, Eintritt: EURO 2,- / ermäßigt EURO 1,-

VORARLBERG MUSEUM, Kornmarktplatz 1, A 6900 Bregenz

Kartenvorverkauf, Reservierung

unter www.btzm.at und zu Öffnungszeiten der Galerie allerArt

Remise Bludenz, Am Raiffeisenplatz, A 6700 Bludenz, www.allerart-bludenz.at

Eintritt

Erwachsene EURO 16,-

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder EURO 13,-

Senioren, Jugendliche und Studierende EURO 10,-

Eintritt frei: Komponistengespräche

Festivalpass

Erwachsene EURO 49,-

Mitglieder Kultur-Remise, Ö1-Mitglieder EURO 39,-

Senioren, Jugendliche und Studierende EURO 29,-

Festivalteam

Alexander Moosbrugger, KURATOR DER BTZM

Wolfgang Maurer, ORGANISATION

Robin Maurer, SEKRETARIAT ALLERART BLUDENZ

Elias Adamek, Christian Neunteufel, TECHNIK REMISE

© Alle Rechte bei den Autoren.

Der Abdruck der Notenbeispiele von Wolfram Schurig und
Christopher Trebue Moores erfolgt mit freundlicher Genehmigung
der Edition Gravis, Berlin.

ÜBERSETZUNGEN von Christian Breuer, Alexander Moosbrugger.

FOTOGRAFIEEN von Erla Haraldsdottir, Serge Baghdassarians und
Boris Baltschun, Achim Lengerer, Erik Bünger, Alessandro Bosetti.

GESTALTUNG, Michael Mittermayer

DRUCK, ba.druck /satz

Printed in Austria,

November 2013

