

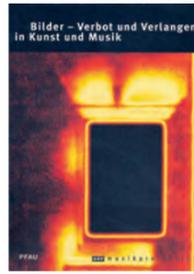
musikprotokoll – Produkte



das rauschen
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
Wolke-Verlag, Hofheim 1995
ISBN 3923997663
€ 11,90



*Form – Luxus, Kalkül
und Abstinenz*
Fragen, Thesen und Beiträge
zu Erscheinungsweisen
aktueller Musik
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
PfaU-Verlag, Saabrücken 1999
ISBN 3897270854
€ 11,90



*Bilder – Verbot und Verlangen
in Kunst und Musik*
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
PfaU-Verlag, Saabrücken 2000
ISBN 3897271303
€ 11,90



*europäische meridiane
neue musik territorien*
Reportagen aus Ländern
im Umbruch (dt./engl.)
Hrsg.: Susanna Niedermayr,
Christian Scheib
PfaU-Verlag, Saabrücken 2003
ISBN 3897272482
2 Bände, 2 CDs, € 35,-
für Ö1-Clubmitglieder € 30,-



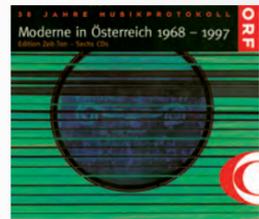
*Übertragung –
Transfer – Metapher*
Kulturtechniken, Ihre
Visionen und Obsessionen
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
Kerber Verlag, Bielefeld 2004
ISBN 3936646880
€ 22,95



*musikprotokoll
im steirischen herbst 97*
Edition Zeitton
MP97 ORF 15
€ 14,-
für Ö1-Clubmitglieder € 12,60



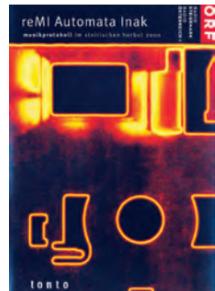
*musikprotokoll
im steirischen herbst 98*
Edition Zeitton
MP98 ORF 16
€ 14,-
für Ö1-Clubmitglieder € 12,60



*30 Jahre Musikprotokoll
Moderne aus Österreich 1968–1997*
ORF MP 30, 6 CDs in einer Box
€ 52,-
für Ö1-Clubmitglieder € 46,80



*Dieb 13 restructuring
musikprotokoll 99*
ORF CD 260 charizma 13
€ 14,-
für Ö1-Clubmitglieder € 12,60



*reMi – DVD
musikprotokoll 2000*
Michael Pinter: Komposition, Konzeption
Renate Oblak: Video, Konzeption
Kooperation: ORF-musikprotokoll/tonto
ORF DVD MP00705
€ 20,-
für Ö1-Clubmitglieder € 18,-



*Alien City – DVD
musikprotokoll 2001*
alien productions: Martin Breindl,
Norbert Math, Andrea Sodomka
Kooperation: ORF-musikprotokoll/Zangi Music/
OK Centrum für Gegenwartskunst OÖ
ORF DVD MP01 706
€ 20,-
für Ö1-Clubmitglieder € 18,-

nahe
genug

nahe genug musikprotokoll

40 Jahre

im steirischen herbst 2007
graz, 2. bis 7. oktober
oe1.orf.at/musikprotokoll



ORF

1

RADIO
ÖSTERREICH 1

St

RADIO
STEIERMARK

das musikprotokoll 2007 on-line

[infos/programm/biografien/archiv](#)

oe1.orf.at/musikprotokoll

musikprotokoll im steirischen herbst 07

Nahe genug – Die Musik und das Unmittelbare

Vom Nähen und Kochen, vom Liegen und Lieben, vom Radio- und vom Musikhören.

Ich freue mich, Sie zum vierzigsten musikprotokoll im steirischen herbst begrüßen zu dürfen. War dieser Satz jetzt „nahe genug“, oder zu unvermittelt nahe, oder doch zu förmlich? Wir werden darauf zurückkommen. Und die Musik und die Kunst dieses Festivals wird dazu vielfältige und widersprüchliche Fragen stellen.

Emil Breisach war es jedenfalls, der vor vierzig Jahren die Fäden zog, um dieses Festival ins Leben zu rufen. Und in der vierzigsten Ausgabe des von ihm initiierten Festivals für neue und neueste Musik ist sein Name erstmals in der Künstlerliste zu finden. Das ist vielleicht eine der schönsten Geschichten dieser Festivalgeschichte. Damals, vor und zu Beginn der Festivalgeschichte, entstand ein wohl mehr auf Respekt denn auf Leidenschaft beruhendes Freundschaftsverhältnis zwischen Emil Breisach und Friedrich Cerha. Und nach Jahrzehnten bekommt Friedrich Cerha endlich Gedichte von Emil Breisach zu lesen und beginnt – siehe Cerhas Ausführungen dazu in diesem Programmbuch – von der Lyrik unmittelbar getroffen und betroffen, Musik zu konzipieren, zu komponieren, und er beginnt auch zu malen. Das ist nun aber nicht nur eine berührende Geschichte einer jahrzehntelangen distanzierten Freundschaft und ihrer unerwarteten Früchte, das ist eben zugleich auch Teil der Geschichte dieses wunderbaren Festivals für zeitgenössische Musik und deswegen ist die Uraufführung dieses Stückes ein Höhepunkt der heurigen Jubiläumsausgabe des musikprotokoll; überdies gespielt vom RSO-Wien, gesungen von Georg Nigl, dirigiert von – who else – Friedrich Cerha.

Nahe genug – Vom Nähen und Kochen, vom Liegen und Lieben, vom Radio- und vom Musikhören: Wir zelebrieren das heuer alles ganz unmittelbar, dem Leitmotiv des steirischen herbst folgend, mit einer Vielzahl exquisiter, ungewöhnlicher, besonderer, auch intimer, seltsamer, vielleicht manchmal irritierender Programmpunkte, von Nähperformances über Liege-Erlebnissen zu List-Hallen-Events der unerhörten Sorte; ganz im Sinne der musikprotokoll-Tradition der letzten Jahre. Und zugleich verfolgen wir auch die musikprotokoll-Tradition der Uraufführungen kammermusikalischer Werke.

Nahe genug ist man aber selten und dann doch auch gleich wieder zu nahe, wenn einen Musik berührt, umfängt, vielleicht gar gefangennimmt. „Nahe genug“ als musikalisch-ästhetische Kategorie kann tatsächlich Rührung meinen, die Direktheit der Wirkung, das Unmittelbare, auch die Reflexion über das Unmittelbare, es kann aber auch eine Unmittelbarkeit des Konzipierens und Produzierens von Musik meinen, wenn neben der distanziert raffinierten Musikbetriebsmaschine institutionalisierter Klangkörper hier in diesem musikprotokoll der eigene Körper, das unmittelbare eigene Tun des Autors und der Autorin, das Selbstangefertigte, das Private, das betont Subjektive, das Intime gar des Individuums ins Zentrum rücken.

Im weiten Feld zwischen nahe genug versus zu nahe, und zwischen den Polen einer konzeptionellen Direktheit einerseits und einer Unmittelbarkeit der Rührung andererseits, bewegen sich zentrale musikprotokoll-Produktionen dieses Jahres: Von der Eröffnung des steirischen herbst durch das musikprotokoll mit dem Helmut-List-Hallen-raumgreifenden Projekt des Staalplaat Soundsystem, bis hin zu Projekten im musikprotokoll-Kernwochenende des französischen Klangkünstlers und Klangtüftlers Pierre Bastien, des Instituts für transakustischen Forschung, des nähend musizierenden Kollektivs Hofer/Baumgartner/Hofmüller/Hofmüller, des Konzeptionisten intimer und spielerischer Klangproduktion Goodiepal, des tschechischen Arte-Povera-Musikers und Instrumentenbauers Jiří Konvrzek, der schwedischen Sound Art Künstlerin und Performerin Hanna Hartman und anderen mehr. Aber auch renommierte Instrumentalgruppen in der heurigen musikprotokoll Kammermusik-Reihe wie das ensemble recherche, das ensemble Intégrales und das Aleph Gitarrenquartett richten ihre Programme mit Werken von Bernhard Gander, Georg Friedrich Haas, Isabel Mundry und Brice Pauset, Matthias Spahlinger, Felix Kubin, Beat Furrer, Peter Jakober, Wolfgang Suppan, Christof Dienz und anderen entlang der Leitlinien eines „nahe genug - zu nahe“ aus, wenn immer wieder Stücke auftauchen, in denen die gefährliche Nähe von Beziehungen, das Direkte von Erfahrung thematisiert wird.

Christian Scheib

musikprotokoll 2007

Vorwort	1
Das musikprotokoll 2007 in Radio Österreich 1	5
Staalplaat Soundsystem: <i>Closed Enough/Architone/Closed Enough – Zweiter Versuch</i>	6
Environmental Sound Matter: Konzertreihe aktueller elektronischer Musik	10
Lionel Marchetti <i>Concert de musique concrète – L’incandescence de l’étoile</i>	11
Francisco López <i>untitled, environmental sound matter</i>	11
Philip Jeck <i>Widerscreen</i>	12
Jacob Kirkegaard <i>AION/4 Rooms</i>	12
Goodiepal/Gæoudjiparl <i>Let’s Move Some Planets</i>	14
Owl Project <i>iLog</i>	16
FM3 and Friends <i>Play the Buddha Machine</i>	17
ensemble recherche	18
Hans Thomalla <i>Bebungen</i>	19
Brice Pauset <i>Les voix humaines</i>	20
Isabel Mundry/Brice Pauset <i>Die Vorüberlaufenden</i>	21
Isabel Mundry <i>Sandschleifen</i>	22
Mathias Spahlinger <i>adieu m’amour</i>	23
Institut für transakustische Forschung <i>Asymptotische Versuchsanordnungen</i>	25
Jiří Konvrzek, Lukáš Kalivoda <i>concert</i>	26
Aleph Gitarrenquartett/Hoffmann	28
Helmut Oehring <i>Mich.Stille</i>	29
Beat Furrer <i>Fragmentos de un libro futuro</i>	30
Peter Jakober <i>triften</i>	31
Georg Friedrich Haas <i>Quartett für 4 Gitarren</i>	32
Hanna Hartman <i>auf’s glatteis/Arba Da Karba/Neues Werk</i>	35
Pierre Bastien <i>Popular Mechanics</i>	36

Hofer/Baumgartner/Hofmüller/Hofmüller <i>Sewteeth Vol. 05</i>	38
RSO Wien/Cerha/Nigl/Forman/Kovacic	40
Friedrich Cerha <i>Aderngeflecht</i>	41
Friedrich Cerha <i>Momente für Orchester</i>	43
Georg Friedrich Haas <i>Violinkonzert</i>	44
Olga Neuwirth <i>...miramondo multiplo...</i>	46
Das Gemüseorchester <i>automate</i>	48
ensemble Intégrales	50
Bernhard Gander <i>King's message</i>	51
Wolfgang Suppan <i>weiten und male</i>	52
Felix Kubin <i>Game Boy Renaissance</i>	54
Christof Dienz <i>Amplify</i>	55
Jennifer Walshe <i>a sensitive number for the laydeez</i>	56
Burkhard Friedrich <i>Musicbox</i>	57
Michael Pinter Ensemble Zwischentöne <i>Notation of Auto_face/facing Extended</i>	58
Tetsuo Kogawa <i>de-Radia transversal</i>	60
Workshop Staalplaat Soundsystem <i>Architone: Wie spielt man ein Gebäude?</i>	62
Workshop Tetsuo Kogawa <i>micro-transmitter workshop</i>	63
Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i>	64
Installation Pierre Bastien <i>Somewhere in the Dark</i>	66
Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll	68
Impressum	70
Tickets	71
Kalendarium	72
Locations	74
Produkte	75

stockhausen • haddad • birtwistle • mahler • ligeti • weil
liebermann • furrer • staud • halffter • messiaen • webern
schnittke • r.strauss • krenek • sawer • baltakas • feldman
boulez • schostakowitsch • rihm • szymanowski • panufnik
borisova-ollas • berio • martinů • pärt • schreker • janáček
martin • kagel • kurtág • cerha • kodály • l.bedford • haas
schönberg • bartók • zemlinsky • sotelo • schwartz • berg

*Neue Klänge
online*



Friedrich Cerha

www.universaledition.com/berio
www.universaledition.com/cerha



Georg Friedrich Haas



Luke Bedford
(*1978, Wokingham/Großbritannien)

www.universaledition.com/bedford
www.universaledition.com/haddad



Saed Haddad
(*1972, Zarka/Jordanien)



www.universaledition.com

vienna • london • new york

Das musikprotokoll 2007 in Radio Österreich 1

26.9. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Zeit-Ton Magazin: Vorschau, Rückblick und neue CDs, inklusive musikprotokoll im steirischen herbst 07. **Susanna Niedermayr**

27.9. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Die Lange Nacht der neuen österreichischen Musik, live aus Graz zur bevorstehenden vierzigsten Ausgabe des ORF-Festivals musikprotokoll im steirischen herbst mit Musik aus 40 Jahren Festivalgeschichte und zugleich einem Ausblick auf die bevorstehende Jubiläumsausgabe. **Franz Josef Kerstinger, Christian Scheib, Elke Tschaikner, Ursula Strubinsky, Susanna Niedermayr**

1.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Das Institut für transakustische Forschung operiert im Grenzland von Kunst, Experiment und Wissenschaft und untersucht in einem Prozess des phänomenologischen Forschens an dieser Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft mit Performances, Lectures und Konzerten Fragen nach Alltag, Kunst und deren Bedeutung. **Susanna Niedermayr**

3.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Zeit-Ton live aus dem Dom im Berg: Der britische Turntable-Magier Philip Jeck ist nach 15 Jahren wieder bei diesem Festival eingeladen und lässt auf die damalige Performance *Widescreen* heuer einen *Widerscreen* folgen. **Susanna Niedermayr**

6.10. | 19:30 Uhr | 40 Jahre Ö1 Konzert: musikprotokoll im steirischen herbst. Live aus dem Stefaniensaal im Grazer Congress. Der Festabend beginnt mit einem Konzert des RSO-Wien, in dem der Doyen österreichischen Komponierens und jahrzehntelanger musikprotokoll-Gast Friedrich Cerha die Uraufführung eines eigenen Werkes auf Texte von musikprotokoll-Gründer Emil Breisach sowie Konzerte von Georg Friedrich Haas und Olga Neuwirth dirigieren wird.

Susanna Niedermayr

7.10. | 23.05 Uhr | ORF Kunstradio | Live aus dem Dom im Berg: Tetsuo Kogawa setzt in seinen Performances Radiosender/Radioempfänger und seine Hände ein. Er führt Resonanzen und Schwankungen von Radiowellen herbei, um sie dann zu Klängen und/oder Bildern zu kristallisieren. **Susanna Niedermayr**

10.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Zeit-Ton Magazin: Vorschau, Rückblick – auf einige installative und experimentelle Arbeiten beim musikprotokoll im steirischen herbst, wie die Nähperformance *Sewteeth*, die akustischen Liegen von sha. und die Ensemble-Installation von Michael Pinter, sowie neue CDs. **Ursula Strubinsky**

11.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Kammermusik mit dem ensemble Intégrales und neuen Werken von Wolfgang Suppan, Bernhard Gander, Christoph Dienz, Burkhard Friedrich und Felix Kubin.

Franz Josef Kerstinger

12.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Hanna Hartman und ihre feinziselierten Klanglandschaften sowie ihre intimen Performances, die die Wirklichkeit ganz leicht aus dem Lot zu bringen scheinen, in dieser Sendung begleitet von schrägen klapprigen Songs des tschechischen Experimentators Jiří Konvrzek. **Christian Scheib**

15.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Das akustische Gitarrenquartett Aleph und eine Welt zarter Zuspelungen umkreisen das herbst-Leitmotiv „nahe genug“ mit Werken von Beat Furrer, Helmut Oehring und Peter Jakober. **Lothar Knessl**

16.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Wie nahe ist das, wenn zwei, die sich lieben, gemeinsam komponieren? Ein Laborversuch am wirklichen Leben von Isabel Mundry und Brice Pauset, interpretiert vom ensemble recherche. **Ursula Strubinsky**

18.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Der einzelgängerische Klangkünstler Goodiepal dirigiert immerhin Planeten und lässt seinen mechanischen Vogel für das Publikum singen. Aus einem Abend zum Leitmotiv „nahe genug“, an dem auch noch das Owl Project und FM3 and Friends aufgetreten sind. **Susanna Niedermayr**

19.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Mit einer gemeinsam genossenen Gemüsesuppe endete der Abend im Grazer Congress, an dem das Erste Wiener Gemüseorchester spielte, und Ausschnitte aus der Performance des beinahe personal-identen Instituts für transakustische Forschung.

Elke Tschaikner

22.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Zeit-Ton Portrait: Georg Friedrich Haas – die Töne so nahe, nahe genug, zu nahe? Mit einer Uraufführung durch das Gitarrenquartett Aleph und seinem erfolgreichen Violinkonzert, interpretiert vom RSO-Wien, dirigiert von Friedrich Cerha und mit Ernst Kovacic als Solisten war Musik von Georg Friedrich Haas beim musikprotokoll im steirischen herbst präsent. **Ursula Strubinsky**

29.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Zeit-Ton Portrait: Olga Neuwirth – das Unmittelbare in der Musik. Mit neuen Werken und dem Trompetenkonzert *...miramondo multiplo...*, interpretiert beim musikprotokoll im steirischen herbst vom RSO-Wien, dirigiert von Friedrich Cerha, mit William Forman als Solisten. **Christian Scheib**

8.11. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Die zauberhafte Mischung aus Songs, Experimenten, Performances und Installation des französischen Musikers Pierre Bastien, aufgenommen beim musikprotokoll im steirischen herbst. **Susanna Niedermayr**

29.11. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton | Die sonisch-subsonische Welt des Klangtüftlers und Akustikforschers Francisco López, aufgenommen beim musikprotokoll im steirischen herbst. **Susanna Niedermayr**

Staalplaat Soundsystem

Do 20. September und Fr 21. September | 19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Closed Enough UA

Zum Auftakt des steirischen herbst und des musikprotokoll wird das Staalplaat Soundsystem die Helmut-List-Halle spielen – im Wortsinn. Gebaut wurde die Helmut-List-Halle als ein idealer Konzertraum, als ein white cube für die Musik. Diesmal aber wird unter der Federführung des Staalplaat Soundsystem der Konzertraum selber erklingen, um dabei gleichzeitig ein Duett mit jenen Geräuschen anzustimmen, die im regulären Konzertbetrieb üblicherweise ausgesperrt bleiben.

Di 2. Oktober | 19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Closed Enough: Architone UA

Wie spielt man ein Gebäude? – Ein Praxisversuch
Präsentation neuer Klanggeneratoren, die in einem Workshop im Bauch des Instruments Helmut-List-Halle entwickelt wurden.
Mit Workshopteilnehmerinnen und -teilnehmer.

Mi 3. Oktober | 19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Closed Enough: Zweiter Versuch UA

Präsentation der Resultate eines gemeinsamen Produktionswochenendes
In Zusammenarbeit mit FM3, Owl Project und Goodiepal/Gæoudjiparl.

„Situationen schaffen, die die Dinge lebendig halten“

Eigentlich ganz logisch: Früher haben Staalplaat Soundsystem Staubsauger manipuliert und in Maschinenorchestern platziert, heute manipulieren sie Häuser und nutzen ganze Gebäude als Instrumente. Aus der Helmut-List-Halle wird zur Eröffnung des steirischen herbst derart ein „Listophon“: wie beim Saxophon die Klappen, werden hier die Türen für den Klangfluss geöffnet. Susanna Niedermayr im Gespräch mit Geert-Jan Hobijn und Carsten Stabenow von Staalplaat Soundsystem über das Hörbarmachen und Komponieren von Architektur.

Niedermayr: In eurer Arbeit geht es in vielerlei Hinsicht um Unmittelbarkeit; um die Frage, wie nahe man seinem jeweiligen musikalischen Material, seiner Umgebung und damit auch dem Publikum kommen kann.

Stabenow: Man kann die Frage aber auch anders herum stellen: Wann kommt einem etwas nahe? Uns persönlich geht es eigentlich immer so, dass wir ein Konzert nur dann wirklich spannend finden, wenn es nicht unglaublich professionell und abgeklärt ist, sondern wenn man als Konzertbesucher das Gefühl hat, man befindet sich gemeinsam mit dem Künstler auf einem Balanceakt. Auf diesem schmalen Grat, der nach rechts und links steil abfällt und wo man ständig droht runterzukippen. Wir versuchen mit unseren Performances und Klanginstallationen Situationen zu schaffen, die dieses Spannungsverhältnis permanent aufrechterhalten. In denen sich dieser Adrenalinschub, den wir im Moment der Aufführung verspüren, auf das Publikum überträgt. Die Experimentalmusik-/Klangkunstszene, in der wir tätig sind, ist eine so kleine Mikroszene, ein so kleiner Ausriss aus dem gesamten musikalischen Schaffen, dass es einfach tödlich für diese Szene ist, wenn man sich auf die Fahnen schreibt, experimentell zu sein, und dann die Dinge zunichtekonstruiert. Das passiert sehr oft. Wir versuchen stattdessen Situationen zu schaffen, die die Dinge offen und lebendig halten.

Hobijn: Man muss immer bereit sein, alles zu riskieren. Man muss immer ein bisschen so arbeiten, als ob morgen der letzte Tag wäre, obwohl man trotzdem die Zukunft weiterhin im Auge behalten muss.

Stabenow: Das war immer schon ein wesentliches Grundprinzip von Staalplaat. Immer wenn etwas anfang, kommerziell erfolgreich zu werden, haben wir bewusst abgebrochen und einen anderen Weg eingeschlagen. Wenn man auf die Bühne geht und schon im Vorfeld weiß, dass das Projekt hundertprozentig funktionieren wird, dann kann man es zwar noch bis zur Perfektion entwickeln und auch sicherlich richtig gut verkaufen, aber man wird keine neuen Entdeckungen mehr machen.

Hobijn: Eine perfekte Show ist eigentlich schrecklich, weil man sich damit in eine Sackgasse manövriert. Wenn etwas wirklich schlecht ist, dann ist man wütend, und das ist super, denn damit hat man einen Riesenhaufen Ansatzpunkte, um weiterzuarbeiten. Jedes Mal, wenn ein Projekt Pop wurde, dachte ich: Das muss weg, das muss echt weg.

Niedermayr: Ihr habt eure Projekte immer schon spezifisch für den jeweiligen Präsentationsort entwickelt. Die Beschäftigung mit dem Material und Raum, die euch umgeben, war also von Anfang an ein wichtiges Thema. Im vergangenen Jahr, mit eurer neuen Projektreihe *Architone*, wurde dieses Thema nun aber zentral. Wie kam es zu dieser Entwicklung?

Stabenow: Die Initialzündung lieferte eigentlich das Projekt, das wir letztes Jahr auf Einladung des Siemens Arts Programms *Der Blick des Komponisten* in der Kunsthalle Kiel realisiert haben. Nach dem konkreten Wortlaut der Einladung sollten wir auf die Ausstellung im Museum und auf die ausstellenden Künstler direkt musikalisch reagieren. Der Wunsch war, dass durch die Musik der Blick auf die Kunst neu gelenkt wird. Die Kommunikation war dann aber sehr unklar, und wir wussten bis wenige Wochen vor Ausstellungsbeginn nicht, was denn nun inhaltlich passieren wird und worauf wir reagieren sollen. Also haben wir schließlich gesagt: Gut, dann müssen wir uns eben direkt mit dem Gebäude auseinandersetzen. So entstand das erste *Architone*-Projekt, und seitdem hat uns die Beschäftigung mit der Architektur eigentlich nicht mehr losgelassen.

Hobijn: Eigentlich ist *Architone* eine logische Weiterentwicklung unserer Maschinenorchester. Früher haben wir zum Beispiel einen Staubsauger hergenommen und geguckt, wie man durch eine kleine Veränderung den Charakter dieses Gegenstandes verändern kann, etwa indem

man ihn Luft pusten statt Luft saugen lässt. Genauso fragen wir jetzt, was passiert, wenn man ein Haus oder einen Ort hernimmt und dessen Charakter ein wenig verändert. Wie auch den Staubsauger kann man das Haus oder den Ort dann plötzlich steuern und als Instrument benutzen. Eigentlich machen wir in unserer Arbeit keine großen Sprünge, sondern wir laufen Treppen. Wir machen einen Schritt nach dem anderen und dringen so immer tiefer in die Materie ein.

Niedermayr: In Kiel habt ihr vor allem mit eigens für dieses Projekt entwickelten Schwingkörpern gearbeitet. Wie haben diese konkret mit dem Raum, mit dem Museumsgebäude interagiert?

Stabenow: Wir wollten wie immer ausschließlich mit mechanischen Klangerzeugern arbeiten, also kein PA-System verwenden. Die Schwingkörper haben wir aus den großen Holzkisten gebaut, die wir oft benutzen, um die Instrumente unseres Maschinenorchesters zu transportieren. Wir haben sie mit einfachen Schwingschleifern ausgestattet, die sich wiederum über Spannung kontrollieren lassen und die Holzkisten in bestimmte Resonanzfrequenzen, in sehr massive Bassfrequenzen gebracht haben. Die Schwingkörper haben wir schließlich im gesamten Gebäude verteilt, außer in dem Raum, in dem sich das Publikum befand. Das Publikum konnte die Klangquelle also nicht direkt sehen. Die Resonanzboxen befanden sich in den Räumen links und rechts und in den Stockwerken oberhalb und unterhalb des Publikums. So konnten wir die Töne durch die verschiedenen Ebenen des Gebäudes schicken und damit die räumliche Dimension des Gebäudes hörbar machen. Das ist nur ein ganz einfaches Prinzip, das aber sehr wirkungsvoll funktioniert hat.

Niedermayr: Wohin wird nun in Graz der nächste Schritt führen?

Stabenow: Bereits in Kiel haben wir Experimente gemacht, um die Gebäudestruktur selbst als Schwingkörper zu benutzen. Wir haben also Teile des Gebäudes auf ihre Schwingfähigkeit oder auf ihr Resonanzverhalten hin untersucht, um einfach noch stärker mit der Materialität des Ortes zu arbeiten. Das Projekt war eine Auseinandersetzung mit dem spezifischen Charakter des Hauses: als Museum ist dieses Haus ja als ein Ort konzipiert, der vermittelt, der Öffnung und Transparenz transportiert. Die Helmut-List-Halle ist nun das komplette

Gegenteil. Sie ist neu und eigentlich ein Raum, der gebaut wurde, um die Außenwelt auszusperren; um eine komplett isolierte, konzentrierte und hundertprozentig kontrollierbare Situation herzustellen. Die Grundidee der Helmut-List-Halle war es, einen Konzertraum zu schaffen, der quasi Studioqualität hat.

Hobijn: Wie aber soll man Klänge durch ein Haus steuern, das komplett isoliert und schalldicht ist? Wir mussten also zurück zum grundlegenden Prinzip, nämlich zu der Frage, wie man ein Haus als Instrument benutzen kann.

Niedermayr: Für die Idee, die daraufhin entstanden ist, habt ihr auch einmal den schönen Namen „Listophon“ benutzt ...

Hobijn: Ja, weil man sich die Helmut-List-Halle auch wie ein Saxophon vorstellen kann. Es ist ein langes Gebäude mit einer Reihe von riesigen Türen an beiden Seiten, die wir nun wie die Klappen eines Instrumentes steuern werden. Wenn sich die Türen öffnen, dann fließt der Klang, dringt von außen in das Gebäude ein. Wobei wir sehr massive Klangquellen benutzen werden, zum Beispiel einen Hubschrauber, ein Rennauto oder auch ein Boom Car, damit man das Volumen und die Kraft dieser Klangströme richtiggehend spürt. Die Herausforderung ist dann aber, die Architektur nicht nur hörbar zu machen, sondern die Architektur auch zu komponieren.

Niedermayr: Eine ziemlich große Herausforderung ...

Hobijn: Ja, das ist eigentlich ein Monsterauftrag, den wir uns da selber geben. Auch weil bestimmte Elemente sich sehr schwer testen lassen, und wir nicht wissen, wie der Raum mit Publikum klingt. Aber ein Hubschrauber hat eine ganz andere Klangfarbe als etwa eine Sirene, und so kann man im Vorfeld einen dramaturgischen Bogen bauen.

Stabenow: Ein Dilemma der Experimentalmusik-/Klangkunstszene ist ja auch, dass es wunderbare Instrumentenbauer gibt, die das von ihnen entwickelte Instrument aber nicht spielen können. Weshalb viele wunderbare Erfindungen verkümmern. Ab einem gewissen Punkt muss man sein Instrument weitergeben können an jemanden, der es vielleicht besser spielen kann. Uns macht es sehr viel Spaß zu sehen, wie andere mit unseren Instrumenten umgehen. Deshalb sind wir auch sehr froh über die

Möglichkeit, nach unserem ersten *Closed Enough*-Konzert in der Helmut-List-Halle im Rahmen eines gemeinsamen Produktionswochenendes auch FM3, Owl Project und Goodiepal/Gæoudjipar an unser Instrument ranzulassen. Außerdem haben wir uns für die Eröffnungsperformance des steirischen herbst, quasi als Random Filter, Mark Bain und bmb.con eingeladen. Beide arbeiten sehr stark performativ bzw. situationsbezogen und spontan und werden unseren „Gesamtklang“ entsprechend erweitern.

Niedermayr: Wird auch das Publikum durch Interaktion direkt am Kompositionsprozess beteiligt sein?

Hobijn: Nicht direkt während des Konzertes. Aber es wird eine achtkanalige Architektur-Jukebox geben, über die das Publikum im Anschluss an das Konzert die Fenster der Helmut-List-Halle spielen können wird, um selber ein Gefühl dafür zu bekommen, wie man Teile eines Gebäudes als Klangkörper nutzen kann.

Niedermayr: Ein zentrales Anliegen eurer Projekt-Reihe *Architone* ist es, die Aufmerksamkeit auf die von Architekten und Stadtplanern oftmals stiefmütterlich behandelte

Staalplaat Soundsystem (NL/D/GB)

Staalplaat – hinter diesem Namen verbirgt sich nun schon seit über 25 Jahren eines der spannendsten Independent Labels für experimentelle Musik. Vor sieben Jahren hat Staalplaat Begründer Geert-Jan Hobijn zusammen mit Carsten Stabenow, dem Gründer des Deutschen Media Art festival „garage“, und dem unter dem Pseudonym plastic-electric arbeitenden Künstler Carlo Crovato das Staalplaat Soundsystem ins Leben gerufen. In dieser Konstellation erschafft Staalplaat Klanginstallationen riesigen Ausmaßes: Umgebautes Haushaltsgerät und diverse andere Gebrauchsgegenstände, Waschmaschinen, Fußbodenpoliermaschinen, Staubsauger, Küchenmixer, Ventilatoren werden in wundersame Klanggeneratoren verwandelt, um sie in groß angelegten Maschinenorchestern gemeinsam auftreten zu lassen.

Beziehung von Raum und Klang zu lenken. Geht man die Treppe eine Stufe zurück, um in dem vorab von Geert-Jan gezeichneten Bild zu bleiben, zoomt man also wieder ein Stück weit aus der Tiefe der Materie heraus, so stellt sich dieses Anliegen plötzlich als Teilaspekt eines noch viel größeren Anliegens dar, nämlich des Versuchs, Augen und Ohren des Publikums für die Kraft des Unmittelbaren zu öffnen. Und für die Poesie des Alltages.

Hobijn: Wenn es eine größere Message hinter Staalplaat Soundsystem gibt, dann ist es wohl die Aufforderung, genauer hinzugucken und die Welt vielleicht auch einmal anders zu sehen. Wir sind sehr auf die Funktionen fixiert, die den Dingen zugeschrieben werden. Wenn man aber genauer hinguckt, das jeweilige Ding als Ding an sich begreift, kommt man drauf, dass man es auch auf ganz andere Art und Weise nützen könnte, als dies gemeinhin üblich ist. Kinder können das, die nehmen eine Steckdose und sagen: Das ist ein Raumschiff. Und wenn man dann genauer hinguckt, denkt man sich: Stimmt, sieht eigentlich aus wie ein Raumschiff.

Nachdruck aus: „herbst. Theorie zur Praxis“

Staalplaat Soundsystem (NL/D/GB)

Geert-Jan Hobijn (NL)

Carsten Stabenow (D)

Carlo Crovato (GB)

Konzept, Realisation

www.staalplaat.org

Hardware- und Softwareentwicklung

Olaf Matthes (D)

Jens Alexander Ewald (D)

Gäste

Mark Bain (US)

bmb.con (GB/NL)

Justin Bennett (GB/NL)

Roelf Toxopeus (NL)

Boomcar Fahrer

Roland Gschaider (A)

Martin Putschögl (A)

Martin Peßl (A)



Auftragswerk steirischer herbst und musikprotokoll 2007
Kooperation mit AVL Cultural Foundation und IEM
Projektsponsor AVL und Think!



Environmental Sound Matter
Konzertreihe aktueller elektronischer Musik

Mi 26. September | 21.30 Uhr
Ehemalige Medienfabrik
Lionel Marchetti

Mi 03. Oktober | 21.30 Uhr
Dom im Berg
Francisco López
Philip Jeck

Mi 10. Oktober | 21.30 Uhr
Ehemalige Medienfabrik
Jacob Kirkegaard

Vom gefundenen Objekt einer alten Platte bis hin zur aufgenommenen Eigenresonanz von Räumen, von Naturklängen bis zu instrumentalen Tonaufnahmen: Environmental Sound Matter versammelt verschiedene Positionen aktueller elektronischer Musik. Doch das Interesse gilt dabei nicht der Nähe des Materials zur Realität, sondern dem jeweiligen Verhältnis des Musikers zum Klangmaterial als Ausgangspunkt des Komponierens.

Programm: Heike Schleper, Bernhard Schreiner
Eine Reihe von steirischer herbst und musikprotokoll 2007



Lionel Marchetti Concert de musique concrète – L'incandescence de l'étoile

Marchetti stieß 1986 zur Komponistenvereinigung COREAM und entdeckte durch Xavier Garcia die Musique concrète. Der Franzose gehört zu einer Handvoll Komponisten, die Mitte der 90er die elektroakustische Musik aus den Studios der Universitäten und Institute in die Gefilde frei improvisierter Musik führten. Seitdem bewegt sich der Franzose immer wieder zwischen Komposition und Improvisation. Bestimmend für seine Arbeit ist aber sein Gefallen an der Arbeit mit konkreten Klängen aus allen Lebensbereichen und deren Manipulation.

Lionel Marchetti (*1967, F)
Live-Elektronik

Francisco López untitled, environmental sound matter **UA** (2007)

Der aus Madrid stammende Musiker und Biologe Francisco López betont seine Haltung des Hörens, die er akusmatisch nennt: Die Realität der Wahrnehmung stellt er über die Realität des Wahrgenommenen und seiner Produktion. López hat sich darauf spezialisiert, mittels Feldaufnahmen virtuelle Welten zu schaffen, deren Baumaterial aus Klangfragmenten besteht, die sowohl aus New Yorker Heizräumen als auch aus dem hintersten Winkel südamerikanischer Regenwälder stammen können. Er lässt bei seinen Auftritten, sein mit Augenbinden ausgestattetes Publikum, in ein intensives, vielschichtiges Klangerlebnis im Dunkeln eintauchen.

Francisco López (*1964, E)
Live-Elektronik
www.franciscolopez.net





Philip Jeck **Widerscreen UA (2007)**

Philip Jeck begann in den frühen 80er mit Kassettenrekorder und Schallplattenspieler zu experimentieren. Durch seinen eigenwilligen Umgang mit diesem Instrumentarium, entstand eine einzigartige Klangkunst, mit der Jeck schon beim musikprotokoll 1995 zu Gast war. In Anlehnung zu seiner damaligen Komposition *Widerscreen* liefert er heuer mit *Widerscreen* erneut die Musik zu einem imaginären Film. Er holt die Wirklichkeit ganz unmittelbar und nahe an die Zuhörerinnen und Zuhörer heran: Indem er die Platten live manipuliert, verdichtet er ihre Oberflächengeräusche zur Komposition.

Philip Jeck (*1952, GB)
Live-Elektronik
www.philipjeck.com

Jacob Kirkegaard **AION/4 Rooms**

AION/4 Rooms ist eine audiovisuelle Arbeit, die sich mit der noch immer unsichtbaren und unhörbaren Gefahr rund um das ehemalige Kernkraftwerk in Tschernobyl auseinandersetzt. Kirkegaard wählte vier Orte (ein Schwimmbad, eine Konzerthalle, ein Gymnasium und eine Kirche) in der ukrainischen Sperrzone aus, installierte für jeweils zehn Minuten ein Mikrofon und spielte die Aufnahme wieder in den gleichen Raum ab. Er wiederholte dieses Prozedere immer wieder und schaffte so immer dichter werdende Klangflächen. Ein ähnliches Verfahren benutzte er für die visuelle Ebene. Durch das Aufzeichnen, Spiegeln und Schichten der Stille an den vier verseuchten Orten erschließt er ein in der Sperrzone liegendes Zeitfragment.

Jacob Kirkegaard (*1975, DK/D)
Live-Elektronik
<http://fonik.dk>





Di 2. Oktober | 21.30 Uhr
Generalmusikdirektion

Goodiepal/Gæoudjiparl
Owl Project
FM3 and Friends

Goodiepal/Gæoudjiparl dirigiert Planeten und bringt seinen mechanischen Vogel für das Publikum zum Singen. Owl Project spielt iLogs, um die Hörgewohnheiten der iPod-Generation auf den Kopf zu stellen. Und FM3 lädt die Besucherinnen und Besucher zum „Buddha Boxing“ ein (dem Klangspiel mit der von ihnen entwickelten Buddha Machine), um schließlich mit Es und Staalplaat Soundsystem – auch sie spielen Buddha Machine – den Konzertabend ausklingen zu lassen; einen Abend voller neuer, wundersamer Instrumente, der die klassische Trennung zwischen Musikproduktion und Musikrezeption als intime Begegnung auflöst.

Goodiepal/Gæoudjiparl

Let's Move Some Planets ÖE

Kristian Vester (DK)

„Die Musik von Goodiepal wird oft auf eine Weise beschrieben, als lägen ihre Wurzeln in Spielplätzen, Rummelplätzen oder anderen surrealen Szenarien, aber dieses Bild ist falsch. Seine Musik entspringt nämlich ganz woanders, ist sie doch der Sound des Todes, wenn auch nur als Spiel. Die moderne Anthropologie behauptet, dass die neolithischen Einwohner Nordeuropas das eigene Gesicht nicht sehen konnten. In einer Zeit ohne Spiegel, in einem Land der tosenden Gewässer wusste man nur, wie die anderen aussahen. Manche akzeptierten dieses Schicksal, andere wiederum verfielen dem Wahnsinn. Wissenschaftliche Untersuchungen haben zutage gefördert, dass viele sogar Selbstmord begingen in der Hoffnung, wenn die Seele den Körper verlässt – also quasi im Vorbeigehen – einen flüchtigen Blick vom eigenen Gesicht zu erhaschen. Als sie dann über dem toten Körper schwebten und zum ersten Mal ihr Gesicht erblickten, hörten sie Klänge, wie sie auch von Goodiepal produziert werden. Seine Sounds sind somit die Überreste einer Lebensform, von der nur mehr Zeichen und Symbole erhalten sind. Die Dinge, für die sie stehen, sind verschwunden und werden es für immer bleiben. Würde man diese Musik als Volksmusik bezeichnen, so wäre das die Musik einer untergegangenen, unbekannteren Kultur, von der nur Klänge geblieben sind – Klänge, die nirgendwo mehr hingehören, Musik, die nicht von dieser Welt ist und die einzig vom Tod kündigt.“

Aus einer kürzlich veröffentlichten Presseausendung.

Wahr ist: Goodiepal hat einen mächtigen Bart und einen seltsamen Topfhaarschnitt und er komponiert – manchmal für sich, manchmal für Auftraggeber, darunter so große Namen wie Warner (Werbespots für *Matrix*), Carlsburg, Bang & Olufsen, Nokia, Hitachi, Statoil oder Chupa Chups. Seine „inverted brand series“ (die Reihe „verkehrte Marken“) hält, was sie verspricht: Auf diesen Seven-Inches jagt er im Grunde das Sound Design, das er für die zuvor genannten Unternehmen gemacht hatte, im Rückwärtsgang durch einen kratzenden Busch. Er tritt zwar immer wieder solo auf – wobei er die Laute zupft, Volksmusik pfeift und fallweise *The Heart Must Go On* von Celine Dion spielt –, teilt dabei aber die Bühne mit mechanischen Vögeln, Planetenmodellen und magnetischen Steinen, in denen historische Aufnahmen von altertümlichen Riten gespeichert sind. So ziemlich alles, was er produziert hat, kann gratis von seiner Website heruntergeladen werden. Und trotzdem jagt sein seltsames Wesen den meisten einen gehörigen Schrecken ein. Gerüchte: Er stammt aus der Familie, die Lego erfunden hat. Er lebt auf den Färöer Inseln, wo er als Altenpfleger arbeitet. Er hat auf den Färöern auf einem Hügel Elfen gesehen und fiel in Trance – als er wieder aufwachte, waren seine Stiefeln voll Milch.

www.everyoneforever.com/content/2006-10-12/the_goodiepal/

Übersetzung: Friederike Kulcsar

Goodiepal/Gæoudjiparl (DK)

(Kristian Vester)

Live-Elektronik

Owl Project iLog ÖE

Klangmaschinen als Schnittmenge von Holzbearbeitung, Hobby-Elektronik und Open Source Software – die Künstler, die hinter dem Owl Project stehen, haben sich einem auf Handwerk basierenden Ansatz verschrieben, um ihre Interfaces und Objekte zu fabrizieren. Die so gefertigte Kollektion von skulpturalen Musikinstrumenten hat nicht nur ein markantes, unverkennbares Erscheinungsbild, sondern ist auch ein kritischer Kommentar zur Mensch-Maschine-Interaktion sowie zu unserem schier unstillbaren Verlangen nach neuen Technologien, mit denen wir nicht selten in Form von Wegwerfprodukten in Berührung kommen.

Das Owl Project wird sein Improvisations-Set auf iLogs bestreiten. Diese heuer entwickelten kleinen Handhelds sind Klanggeneratoren im wahrsten Sinn des Wortes, basiert doch die Erzeugung von Klängen hier auf Photonen (Licht oder Optik), wird also Sound nicht nur als Schall verstanden, sondern auch als Photosynthese. Um es anders zu formulieren: Der iLog verwandelt Licht in Klang. Ein anderes Modell dieses Instrumentes moduliert Frequenzen via Lichtintensität. Mit dem iLog *Rustle* wiederum können Live-Klänge aufgenommen, manipuliert und zu Noise granuliert werden.

Die iLogs reflektieren unsere Beziehung zur Unterhaltungselektronik – schon in ihrem Design spiegeln sich Produkte auf dem neuesten Stand der Technik wie iPods und Mobiltelefone. Diese hochentwickelten, komplexen Geräte wirken aufgrund ihre technoiden Gestaltung aus Kunststoff zwar modern und verführerisch, sie zeugen aber nicht unbedingt von sorgfältiger Verarbeitung oder solider Qualität und fördern darüber hinaus die beunruhigende Tendenz zur Wegwerfgesellschaft.

Indem die iLogs vor allem aus Holz gefertigt werden, verknüpft das Owl Project zeitgemäße Designprinzipien wieder mit Begriffen wie Tradition und Sensibilität, stellt damit aber auch gleichzeitig Themenkomplexe wie unsere moderne Sehnsucht nach Einwegprodukten sowie die traditionelles Handwerk umgebende Nostalgie zur Diskussion.



Owl Project
Antony Hall (GB)
Simon Blackmore (GB)
Steve Symmons (GB)

Übersetzung: Friederike Kulcsar

FM3 and Friends Play the Buddha Machine

Die Buddha Machine ist ein sympathisches Zwitterwesen aus Speichermedium, Instrument und Musikspielzeug. Entwickelt wurde die Buddha Machine von dem in Peking beheimateten Duo FM3, bestehend aus dem ursprünglich aus den USA stammenden Christiaan Virant und Zhang Jian. Zum Bau inspiriert wurden die beiden Musiker durch eine Gebetsmaschine. Sie ersetzt heute in vielen buddhistischen Tempeln die Gesänge der Mönche und sie hätten sich von dieser Maschine deswegen so angezogen gefühlt, weil die Musik, die aus ihr tönt ebenfalls Low-Fi sei, auf Loops basiere und voller analoger und digitaler Noise-Geräusche stecke, so Christiaan Virant. Als sie die Gebetsmaschine entdeckten, haben FM3 schon längere Zeit überlegt, ihre Musik nicht via LP oder CD, sondern auf irgendeinem anderen Medium zu veröffentlichen und diese Maschine erschien ihnen wie geschaffen für ihre Musik.

Geert-Jan Hobijn von Staalplaat ermunterte Christiaan Virant und Zhang Jian schließlich die Idee in die Tat umzusetzen. Er bot an, die Buddha Machine auf seinem Label zu veröffentlichen. 2005 war eine erste Auflage von 500 Stück produziert. Entgegen der Erwartung ihrer Schöpfer entwickelte sich die Buddha Machine schnell zu einem wahren Best Seller. Sie hätten diese Maschine erst einmal für sich selber gebaut, kommentiert dies Christiaan Virant, um sie für Performances und Installationen zu verwenden. Überrascht hätten sie dann aber festgestellt, dass viele Menschen der Buddha Machine einen großen Wert beimaßen, weil sie in ihr eine Antwort auf den iPod sahen.

Im Laufe der letzten beiden Jahre haben viele Musikerinnen und Musiker die Buddha Machine für sich als neues Instrument entdeckt. Einige von Ihnen, darunter der finnische Fonal Records Gründer Sami Sänpäckilä, werden nun beim musikprotokoll gemeinsam mit FM3 die Bühne der Grazer Generalmusikdirektion betreten. Davor hat das Publikum die Möglichkeit einer ganz besonderen Performance, nämlich dem Buddha Boxing, beizuwohnen, das die klassische Trennung zwischen Musikproduktion und Musikrezeption als intime Begegnung auflöst. Christiaan Virant und Zhang Jian werden die Buddha Machines wie ein Kartenspiel spielen, das gleichzeitig eine sich beständig entwickelnde Musikperformance ist. Nach einer kurzen Einführung wird das Publikum im Anschluss die Gelegenheit haben, selber Buddha Boxing zu spielen.



FM3 and Friends

Christiaan Virant (USA)

Zhang Jian (CN)

Es/Sami Sänpäckilä (FL)

Carsten Stabenow (D)

Geert-Jan Hobijn (NL)

Susanna Niedermayr



Do 4. Oktober | 19.30 Uhr
Minoritensaal

Hans Thomalla
Brice Pauset
Isabel Mundry
Mathias Spahlinger

ensemble recherche

Wie nahe ist das, wenn zwei, die sich lieben, gemeinsam komponieren, nach kurzen Eingangskompositionen das kammermusikalische Stück Takt für Takt abwechselnd weiterschreiben, schließlich Note für Note, wie nahe ist das? „Wenn wir etwas zusammen komponieren, wird es ein dritter Komponist“, sagt Isabel Mundry zum Ergebnis dieser Nähe in der auf einer Kürzestgeschichte von Franz Kafka beruhenden Komposition *Die Vorüberlaufenden*. Währenddessen arbeitet Mathias Spahlinger kompositorisch über das Versagen der Wörter und Töne angesichts des Verlusts von geliebter Nähe, der nahen Geliebten.

Hans Thomalla

Bebungen ÖE (2007)

„Was ist stärker, C-Dur oder Pizzikato?“

Helmut Lachenmann

In Lachenmanns Zitat wird ein Konflikt erkennbar: Zwischen einem semantischen Aspekt von Klang, der sich auf eine durch tradierte musikalische Begriffe funktionierende Sprache stützt (Akkord in C-Dur) und einem akustischen Aspekt (Pizzikato), einer unabhängig von musikgeschichtlicher Sprache wahrgenommenen, quasi empirischen Erscheinung (Akustiker würden sagen: Hüllkurve). In *Bebungen* für Streichtrio nehme ich die Auseinandersetzung dieser beiden Aspekte wörtlich, ich setze sie auseinander. Die melodischen und harmonischen Figuren sind nicht mit ihrer klanglichen Erscheinung in „Einklang“, sondern widersprechen einander. Mit „Bebung“ wird im Barock das Vibrato auf dem Clavichord bezeichnet, ein Tasteninstrument, bei dem der Klang auch nach dem Anschlag durch die Finger noch beeinflusst werden kann. Auf das Streichinstrument übertragen konkretisiert die Figur der Bebung, das Pulsieren des Bogens auf der Saite, diesen Konflikt am instrumentalen Spielvorgang: die linke Hand des Streichers greift die Töne auf der Saite, während die rechte Hand die Intensität und die Rhythmik der Bogenbewegung kontrolliert und so weitgehend die Klangerscheinung bestimmt. Die Reibung beider Bereiche bleibt jedoch nicht destruktiv, sondern eröffnet eine andere musikalische Sprache. Als rhetorische Figur verweist die Bebung auf ein „Ich“ im musikalischen Vortrag, auf das rezitierende, sprechende Instrument, und zugleich thematisiert sie den akustischen, empirischen Aspekt von Klang, da sie weder durch Melodik noch Harmonik bestimmt ist. Sie bildet die Möglichkeit einer Brücke zwischen jener musiksprachlichen Welt, die sich auf eine tradierte und stereotypisierte Konvention von Bedeutung stützt, und jener musikalischen Sprache, die ihre Bedeutungen aus den Klangerscheinungen und ihren Erzählungen selbst entwirft.

Hans Thomalla

Hans Thomalla (*1975, D)

Komposition

ensemble recherche

Barbara Maurer, Viola

Åka Åkerberg, Violoncello

Melise Mellinger, Violine

www.ensemble-recherche.de



Brice Pauset

Les voix humaines ÖE (2006)

Les voix humaines (die menschlichen Stimmen), oder wie die Musik von (sich) selbst spricht.

Welche Musik soll man schreiben? Oder vielmehr, welche moralische Haltung soll man dem globalen System gegenüber einnehmen, das auf tückische aber wirksame Weise die Fähigkeit erworben hat, alle denkbaren Formen der Gegnerschaft zu akzeptieren, sie sodann aufzublasen und sich selbst zunutze zu machen?

Diese Frage muss freilich unbeantwortet bleiben. Keine ästhetische Form als solche kann das Politische gestalten; im besten Fall kann sie provisorische, zerbrechliche Metaphern liefern, deren Weitergabe und individuelle Interpretation Ausgangspunkte bilden für allgemeinere Überlegungen und, warum nicht, für eine *Handlung*.

Die Musik als besonderes Feld der Ästhetik ist also im Wesentlichen ein *Auftrag*, und genau dieses Thema steht im Mittelpunkt des Stücks. Ebenso wie eine menschliche Stimme von einer befreundeten Person erkannt wird, selbst wenn sie in einer fremden Sprache spricht, lässt sich eine Musik an den klanglichen Materialien und Konstruktionen erkennen, mit denen sie identifiziert wird: die Konturen allseits bekannter Instrumente werden ja doch verwischt, wenn die (bekannte oder erstmals gehörte) Musik die Interpretation ihres eigenen Wortschatzes einfordert.

Les voix humaines für fünf Instrumente habe ich praktisch ohne Skizzen geschrieben, ohne klar definierten Plan. Ich wollte, dass die Musik sich selbst komponieren lassen sollte: die Identität der drei möglichen Einleitungen, die ich als erste komponiert habe, löst sich in den folgenden Momenten auf; dann habe ich, vom Üblichen abweichend, beschlossen, diese verschiedenen Anfänge über das Stück zu verteilen, etwa so, als ob die Musik eine Person wäre, die von sich selbst in der Vergangenheit, von verschiedenen Ereignissen spricht.

Die zentrale Metapher des Stückes wäre im Wesentlichen die der Stimme (und wahrscheinlich des Körpers, oder genauer gesagt, der Choreographie, nämlich bei der Gigue,

die in der Mitte des Stückes steht): die Stimme als Instrument, die Stimme als Identität (und da wird sie eigentlich *menschlich*), und schließlich: die Stimme als Instrument der Identität. Erst in diesem Moment können sich Musikalisches und Politisches begegnen, und die Musik kann versuchen, ihrer Zeit Ausdruck zu verleihen.

Brice Pauset

Übersetzung: Barbara Maurer

Brice Pauset (*1965, F)
Komposition

ensemble recherche
Shizuo Oka, Klarinette
Barbara Maurer, Viola
Åka Åkerberg, Violoncello
Melise Mellinger, Violine
Klaus Steffes-Holländer, Klavier





Isabel Mundry/Brice Pauset Die Vorüberlaufenden **UA** (2007)

Dies ist ein kurzer Zyklus, der sich aus zwei Solostücken speist, jedes von einem von uns geschrieben. Lediglich die Dauer und der erzählerische Hintergrund führen diese beiden Stücke auf ein gemeinsames Ziel hin. Nun entsteht eine dialogartige Situation, in der die Komplizenschaft mit dem „Anderen“ (Komplizenschaft und Bekanntschaft sind trotz allem immer noch von Ungewissheit gefärbt) aus diesen Solostücken ebenso viele Duos hervorbringt: jedes Duo aus dem Solo des „Anderen“ abgeleitet. Der Zyklus setzt sich fort, verfeinert sich mit differenzierten Besetzungen, wobei das Dialogprinzip allmählich in das Innenleben der Stücke selbst einkehrt. In einer solchen Erfahrung weiß jeder viel vom anderen, gleichzeitig weiß jeder ziemlich wenig vom anderen: die Mischung aus spontanen individuellen Entscheidungen und einer tiefen ästhetischen Übereinstimmung bewirkt diese paradoxe Situation, eine Vision des Bekannten und des

Unbekannten. Wenn man bei Nacht von weitem jemand durch eine Straße gehen sieht, entstehen vergleichbare Phänomene, wie Kafka sie in seinem Text *Die Vorübergehenden* beschreibt. Deshalb hat er uns als Vorlage für diese erste Arbeit „zu zweit“ gedient.

Isabel Mundry und Brice Pauset

Übersetzung: Barbara Maurer

Isabel Mundry (*1963, D)
Brice Pauset (*1965, F)
Komposition

ensemble recherche
Martin Fahlenbock, Flöte
Shizuo Oka, Klarinette
Åka Åkerberg, Violoncello

Isabel Mundry Sandschleifen **ÖE** (2004–06)

Die Komposition *Sandschleifen* geht auf eine Bildbeschreibung des Schriftstellers Karsten Feldmann zurück. Das Bild (von Sigrid Klemm) ließe sich lapidar auf Haus, Bäume, Teich, Horizont und Landschaft reduzieren, doch bleibt die Darstellung in einer Weise zeichenhaft, dass sich die Objekte aus ihrer scheinbaren Eindeutigkeit herauslösen. In zehn Beschreibungen kreist der Text um das Gesehene, lässt aus der Bildsprache Sprachbilder entstehen, die sich lösen und ihre eigenen Wege gehen, um zunehmend zu erkennen, dass auch ein Bild sich nicht zweimal auf gleiche Weise sehen lässt. Einen ähnlichen Weg vollzieht auch die Musik im Verhältnis zum Text. Geradezu mimetisch tastet sie in drei ersten Teilen die Bildbeschreibungen ab, Wort für Wort. Doch was heißt es, Worte in Töne zu übertragen, ohne programmatisch imitieren zu wollen? In unterschiedlichen Graden lassen sie metaphorische Korrespondenzen zu, in unterschiedlichen Graden bleiben sie fremd. So lotet die Musik Ferne und Nähe zu generellen Wahrnehmungsphänomenen aus und verliert sich dabei zunehmend in einem Netzwerk innerer Bezüge, weil Struktur und Zeitlichkeit der Musik neue Überlegungen nach sich ziehen, die genuin musikalisch sind. Auf diese Weise handelt das Stück ebenso von dem Phänomen der Abkoppelung und der Frage, wie viel Innenblick und Differenzierung ein kompositorischer Gedanke braucht und will, und wie viel er erst über sich selbst erfährt, wenn er sich im Prozess seiner Ausarbeitung befindet. Und so könnte ich ebenso sagen, dass hier nicht ein visuell-textlicher Eindruck musikalische Imagination in Gang gebracht hat, sondern dass musikalische Visionen auf ein Sujet gestoßen sind, dass sie veranschaulicht, zugespitzt und präzisiert hat, wodurch sich mein Blick und meine Musik verändert haben.

Isabel Mundry

Isabel Mundry (*1963, D)
Komposition

ensemble recherche
Barbara Maurer, Viola
Åka Åkerberg, Violoncello
Melise Mellinger, Violine
Christian Dierstein, Schlagzeug
Klaus Steffes-Holländer, Klavier





Mathias Spahlinger *adieu m'amour* (1983)

Hommage à Guillaume Dufay

adieu m'amour: Liebe als Abschied von der Liebe, die zu besitzen vermeint; vom Willen, der fremdes Eigenleben sich gleichmacht; von einer Tradition, die als sich entfernende schmerzlich erfahren wird.

Auf weit heruntergestimmten Darmsaiten, die an sich schon einen besonders sensiblen Bogenstrich erfordern, kommen in großer Zahl ungewöhnliche Spieltechniken zur Anwendung (Bogenstrich oberhalb der Griffhand – Mehrklänge durch Streichen im Schwingungsknoten – der mit etwas überhöhtem Bogendruck tangierte Teil der Saite wird zum Klingen gebracht – eine erweiterte „Fawsett“-Flageolett-Technik, die eine genaue und gleichbleibende Bogenführung an ganz bestimmten Stellen der Saite erfordert usw., Spieltechniken, die allesamt sehr empfindlich sind), in dem Bestreben, die durch lange Übung und Beherrschung der gewöhnlichen Spielarten ins Unbewusste abgesunkene Leistung der dialektischen Bewegung zwischen sensibler Aufmerksamkeit auf die akustisch-mechanischen Eigenschaften des Instruments und aktiver/reaktiver Anpassung des Spielers wieder fürs Bewusstsein zu aktualisieren: die Fähigkeit, Fremd-Vertrautes nach eigenem Gesetz leben zu lassen, zum eigenen Willen in „immer freiern und innigern Zusammenhang“ (Hölderlin) zu bringen. Vereinzelte Töne ziehen, durch den großen spieltechnischen Aufwand und die umständliche Rücksicht, mit der sie vorgetragen werden, die ganze Aufmerksamkeit auf sich, lösen sich mit sanfter Eigenmächtigkeit aus ihrem übergeordneten Zusammenhang (Dufays *adieu m'amour*), wie die Liebe ihre Vernunft darin hat, über dem Individuellen die Forderung der Vernunft, die aufs Allgemeine aus ist, zu vergessen; sie signalisieren zugleich Zerstückelung, Teilung, Trennung und sind gemeint als Verbeugung vor einer geliebten Tradition, an die wir nicht heranreichen, die sich dem besitzerischen Zugriff entzieht, sich nicht rekonstruieren lässt.

Mathias Spahlinger

Mathias Spahlinger (*1944, D)
Komposition

ensemble recherche
Åka Åkerberg, Violoncello
Melise Mellinger, Violine



Do 4. Oktober | 21.30 Uhr
Generalmusikdirektion

Institut für transakustische Forschung Jiří Konvrzek, Lukáš Kalivoda

Wie klingt es, wenn der Alltag in die Kunst eindringt, wenn dem Wort die Bedeutung wegbricht, wenn sich Licht mit Klang mischt? In einem Prozess des phänomenologischen Forschens an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft untersucht seit 1998 das Wiener Institut für transakustische Forschung diese und artverwandte Fragen. Die Transakustik ist dabei gleichzeitig Ursache und Wirkung, Weg und Ziel, die große Unbekannte, die den Schaffensprozess beständig in Gang hält. In einer Mischung aus Konzert, Vorlesung und Forschungssetting werden aktuelle Zwischenergebnisse aus der transakustischen Forschung präsentiert. Danach wird Jiří Konvrzek Lieder singen zu Musik aus Holzkistengitarrenmandolinenhybriden und Drainage-Organen, gebaut aus Abflussrohren und Fußblasebälgen.



Institut für transakustische Forschung Asymptotische Versuchsanordnungen UA

Das Institut für transakustische Forschung existiert seit 1998 und seine Aktivität formiert sich um den vielschichtigen Begriff „Transakustik“; ein imaginäres Konstrukt, das durch die Arbeit des Instituts immer wieder neu definiert wird. Es geht dabei nicht primär um Akustik, sondern um deren Relationen zu anderen Feldern; die verwendeten Methoden sind extrem heterogen. Kunst und Musik werden mit Methoden der Wissenschaft betrieben und umgekehrt.

In einem utopischen Laborsetting filtern die ProtagonistInnen dieses Abends in öffentlichen Experimenten die transakustischen Anteile aus verschiedenen Forschungsdisziplinen heraus: Exkurse in Linguistik, Quantenphysik, Biokybernetik und organische Chemie wechseln mit elektroakustischen Experimenten, Sonifikation aktueller Messdaten, virtuellen Expeditionen und paradoxen Destillationsprozessen ab.

Als Instrumentarien dienen dabei unter anderem Geruchsorgeln und selbstgebaute elektronische Apparate ebenso wie Temperatursensoren, Calciumtabletten, umgebaute Thereminapparaturen und Butdruckmessgeräte. Neben dem Maxwellschen Dämon sind auch lebende Kleintiere, Pflanzen und wissenschaftliche Bücher Gegenstand der Experimente, die die Grundparameter des transakustischen Theoriegebäudes auf durchaus kurzweilige Art und Weise erfahrbar machen.

Institut für transakustische Forschung (A)

Nikolaus Gansterer
Matthias Meinharter
Jörg Piringer
Ernst Reitermaier
Konzept, Realisation
www.iftaf.org

Gäste:
Jürgen Berlakovich
Barbara Kaiser
Ulrich Troyer
Tamara Wilhelm



Jiří Konvrzek, Lukáš Kalivoda concert ÖE

Jenseits aller Musikszenen arbeitet ein eigenwilliger, eigenständiger und wohl auch eigenbrötlerischer Musiker an diversen kompositorischen Miniaturen, Liedern und Instrumenten, wobei die Abhängigkeit voneinander und die Entwicklungsreihenfolge vom selbstgebauten Instrument und darauf gespieltem Lied nie ganz geklärt scheint. Jiří Konvrzek baut riesige Drainage-Orgeln aus Abflussrohren und Fußblasebälgen für ausgedehntes Improvisieren ebenso wie Holzkistengitarrenmandolinenhybride für skurrile Songs und Geschichten. Sein einzig nennenswertes Erscheinen in einer Musiköffentlichkeit ist eine CD auf Indies Records und hört man diese Folge von absurd schrägen Songs mit surrealen Texten und präzise jenseitiger Gitarren- oder Akkordeonbegleitung, ist die einzig mögliche Assoziation, ein etwas zu verrückter Cousin von Tom Waits habe hier in der Nähe von Prag seine Werkstatt eröffnet.

„Ich konstruiere meine eigenen Instrumente, einfach weil ich gern Neues baue. Und ich hab's gern schnell, schlicht und

unmittelbar. So sind meine Instrumente gebaut und das ist auch wofür sie gebaut sind: Direkte Musik. Ich mag nicht zwei Jahre an irgendeinem Detail herumbasteln, es soll direkt und unkompliziert spielbar sein. So ist meine Musik und man sieht das auch an den Instrumenten: Die Form ist einfach, die Produktion schnell.“

Die Grenze zwischen Originalität und Verschrobenheit ist natürlich heikel und so sehr Jiří Konvrzeks Lieder uns betören, so sehr drohen, wenn er überhaupt wahrgenommen wird, auch Missverständnisse. „Ich glaube nicht, dass er lustig sein will“, betont beispielweise Pavel Klusák, „so im Sinne eines clownesken Verhaltens, überhaupt nicht. Ich würde es als die perfekte Imperfektion beschreiben: wie die Instrumente gebaut sind, wie die Reime gemacht sind, wie sie artikuliert und gesungen werden. Es ist alles ganz einfach, aber letztlich dennoch eine komplexe Form von Naivität. Ich glaube, er tritt am ehesten bei so Folk-Festivals auf, aber eigentlich sollte er zur tschechischen ‚advanced scene‘ gerechnet werden.“ Was hiermit geschehen wäre.

Auszug aus: Europäische Meridiane – Neue Musik Territorien Reportagen aus Ländern im Umbruch, Susanna Niedermayr, Christian Scheib, Saarbrücken: PFAU 2003

Jiří Konvrzek, Lukáš Kalivoda (CZ)
Instrumente, Elektronik

o p e n

M U S I C

open music – eine Konzertreihe heutiger Musik in Graz – präsentiert
in Kooperation mit dem Musikprotokoll im Steirischen Herbst und MUWA

Charles Curtis (USA)

cello, electronics, voice

Eliane Radigue: Naldjorlak (2005) für cello (geschrieben für Charles Curtis)

Charles Curtis: Neues Werk (2007, UA) für cello + electronics + voice

Charles Curtis, Absolvent der renommierten Julliard-Kaderschmiede in New York und nunmehr selbst Professor für zeitgenössische Aufführungspraxis und Cello an der University of California in San Diego, ist einer der Interpreten experimentell-zeitgenössischer Musik und vor allem für seine exemplarischen Interpretationen von Kompositionen La Monte Youngs, Alvin Luciers, Eliane Radigues oder auch Morton Feldmans bekannt. Seine eigenen Werke reflektieren unter anderem seine frühe Verbindung mit der New Yorker Underground-Rock-Szene der frühen 80er Jahre und natürlich auch mit La Monte Young, mit dem er seit vielen Jahren in engster Verbindung steht. Eliane Radigues "Naldjorlak" wiederum entstand in Kollaboration mit Charles Curtis und ist eine rein akustische Komposition einer Komponistin, deren Name untrennbar mit elektroakustischer Musik verknüpft ist.



Dienstag **9. Oktober 2007** 20 Uhr

Museum der Wahrnehmung

Friedrichg. 41, 8010 Graz

**COMING UP: +++ 17.10.2007 / Forum Stadtpark, Graz / Franz Hautzingers Regenorchester XII +++ 30.10.2007 / IEM CUBE, Graz / Polwechsel (D, GB, A)
+++ 12.11.2007 / WIST, Graz / Fieldwork (USA) +++ 4.12.2007 / IEM CUBE, Graz / Josep-Maria Balanya & Walter Quintus (ESP, D)
+++ 28.1.2008 / Stockwerk, Graz / Steamboat Switzerland (CH) +++**

www.openmusic.at



Fr 5. Oktober | 19.30 Uhr
Minoritensaal

Helmut Oehring
Beat Furrer
Peter Jakober
Georg Friedrich Haas

Aleph Gitarrenquartett

Vier Gitarren und eine zarte Welt akustischer Zuspelungen, irritierend nahe in ihrer Distanziertheit in *Mich.Stille* von Helmut Oehring, während Beat Furrer Fragmenten einer Utopie nachspürt. Georg Friedrich Haas präsentiert seine neueste Komposition für Gitarrenquartett und Peter Jakober schreibt sein erstes Auftragswerk für das musikprotokoll.

Helmut Oehring **Mich.Stille** ÖE (2001)

für Gitarrenquartett und Zuspielband

Mich.Stille

Besser als mit den herkömmlichen sprachlichen Analyse-Kategorien der Musikwissenschaft lässt sich die Musik Oehrings mit einer dem Film entlehnten Begrifflichkeit beschreiben: Schnittfrequenz, Schuss, Gegenschuss, Ellipse, Überblendung, Fade in, Fade out, Zeitlupe, Zeitraffer. Den einzelnen Einstellungen eines Films vergleichbar, arbeitet die Musik Helmut Oehrings über weite Strecken mit isolierbaren Einheiten von wenigen Takten Länge, mit bestimmten musikalischen Gestalten, deren Prägnanz sich in erster Linie über ihren gestischen Charakter und weniger über Harmonie, Melodie und Rhythmus oder Instrumentation mitteilt.

Daniel Kötter

Cruising/Opfer

Als Cruiser bezeichnet man Menschen, die aufgrund einer angenommenen oder tatsächlichen Persönlichkeitsstörung scheinbar ziellos und getrieben herumirren, auf der Suche nach einer „Begegnung“. „Cruisen“ ist der Zustand eines Suchens. Nach einem Ort, einem Opfer und Erlösung. Man wird z.B. zum Sexualmörder wegen einer Perversion, eines Impulsdurchbruchs, einer Persönlichkeitsstörung, einer neurotischen Entwicklung, Hirnschädigung, Minderbegabung, seltener wegen einer Psychose – aber auch wegen irgendwelcher Zufälle, irgendwelcher Umstände: Das ist dann das Drama im Drama.

Helmut Oehring

Helmut Oehring (*1961, D)

Komposition

Aleph Gitarrenquartett

Klara Tomljanovic, Andrés Hernández Alba,
Hubert Steiner und Wolfgang Sehringer

www.alephgitarrenquartett.de



Beat Furrer Fragmentos de un libro futuro UA (2007)

für Gitarrenquartett und Stimme

„Wenn Beat Furrer in seinen aktuellen Werken auf der Suche nach einer immer neuen Beziehung zwischen Stimme, Sprache, Sprachklang und Instrumentalklang bleibt, hat er das Ziel, etwas noch nicht auf diese Weise Gehörtes, etwas noch nicht Kategorisiertes und vor allem nicht aufs erste Hören Kategorisierbares zu erfinden – zu ‚erschaffen‘.“

Christian Scheib

Beat Furrer, der 2006 bei der Biennale di Venezia mit dem „Goldenen Löwen“ für sein Musiktheaterwerk FAMA ausgezeichnet wurde, widmet sich beim musikprotokoll einer ganz anderen musikalischen Gattung. Für seine Komposition für Gitarrenquartett und Stimme verwendet er ein Textfragment von dem spanischen Dichter José Ángel Valente .

Me cruzas, muerte, con tu enorme manto
de enredaderas amarillas.

Me miras [fijamente].
Desde antiguo
me conoces y yo a ti.

Lenta, muy lenta, muerte, en la belleza
tan lenta del otoño.

Si ésta fuese la hora
dame la mano [muerte, para entrar contigo
en el dorado reino de las sombras].

José Ángel Valente (1929–2000)

Aus: „Fragmentos de un Libro Futuro“.
© Herederos de José Ángel Valente, 2000.

Beat Furrer (*1954, A)
Komposition

Petra Hoffmann
Sopran

Aleph Gitarrenquartett
Klara Tomljanovic, Andrés Hernández Alba,
Hubert Steiner und Wolfgang Sehringer



Peter Jakober triften UA (2007)

für Gitarrenquartett und Zuspielung

In *triften* wird die, bereits in mehreren meiner Stücken zur Anwendung gebrachte Methodik der Pulsüberlagerung fortgeführt und weiterentwickelt. Mein Hauptinteresse besteht darin, das Phänomen der Gleichzeitigkeit in der Musik zu hinterfragen.

Das Heranführen des Klanges an eine scheinbar unmögliche Gleichzeitigkeit, deren Erreichen und deren unvermeidliches Zerbrechen im Raum, ist das Hauptmotiv, um das sich ein vielschichtiger Klangraum aufspannt. Durch die unterschiedlichen Tempoüberlagerungen kommt es zur teilweisen Auslöschung des Grundpulses, was zu einem drängenden und treibenden Klanggeschehen führt.

Mit freundlicher Unterstützung des ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie.



Peter Jakober (1977, A)
Komposition

Aleph Gitarrenquartett

Klara Tomljanovic, Andrés Hernández Alba,
Hubert Steiner und Wolfgang Sehringer

Georg Friedrich Haas Quartett für 4 Gitarren **UA** (2007)

Schon in meinen früheren Stücken habe ich die Saiten der Instrumente in der Absicht umstimmen lassen, dass durch das Spielen mit den leeren Saiten alleine bereits ein Obertonakkord entstehen kann. Bei der Gitarre geht dies relativ einfach: Man muss nur die tiefste Saite einen Ganzton nach unten stimmen, die 3. Saite etwas mehr als einen Halbton tiefer und die zweite Saite etwas weniger als einen Halbton höher – wenn dann auch alle Quartan und Quinten rein und exakt gestimmt werden, entsteht mit den sechs leeren Saiten ein Akkord aus dem 2., 3., 4., 5., 7., und 9. Teilton des Kontra-D: D-A-d-fis (minus 1/12-Ton), c' (minus 1/12-Ton), e'.

Anders als z.B. bei der Violine ist es dank der Bünde möglich, trotz der ungewohnten Stimmung relativ sicher zu intonieren.

Aus ästhetischen Gründen verlangt die Reinheit des Klanges der leeren Saiten nach einer Trübung: Daher ist die 2. Gitarre einen Zwölftelton tiefer gestimmt als die erste, die 3. Gitarre zwei Zwölfteltöne (=ein Sechstelton) tiefer, die 4. Gitarre drei Zwölfteltöne (=ein Viertelton) tiefer.

Die Musik lebt vom Kontrast zwischen diesen von der Obertonreihe abgeleiteten „reinen“ Akkorden (einschließlich deren zwölfteltonigen bzw. vielfach zwölfteltonigen „Schatten“) und im freien mikrotonalen Raum komponierten sechstel- bzw. vierteltonigen Passagen, die harmonische Konzepte von Ivan Wyschnegradsky aufgreifen.

Dazwischen schiebt sich immer wieder ein „Singen“ in zwölfteltonigen Clustern. Dieses Zusammenklingen von sehr eng beieinander liegenden Tonhöhen ist zwar nicht mehr ein Einklang, aber auch noch nicht als Akkord, sondern bildet einen schwebungsreichen Klang, der in der Komposition wie ein expressives Unisono eingesetzt wird.

Das Quartett für 4 Gitarren entstand auf Anregung von Christian Scheib für das Aleph-Quartett und dem musikprotokoll 2007.





Landschaftspflege

Georg Friedrich Haas (*1953, A)

Aleph Gitarrenquartett

Klara Tomljanovic, Andrés Hernández Alba,
Hubert Steiner und Wolfgang Sehringer



Fr 5. Oktober | 21.30 Uhr
Dom im Berg

Hanna Hartman Pierre Bastien

„auf's glatteis, Arba Da Karba“ – was klingt wie ein dadaistisch sinnloser Satz, sind schlicht zwei Titel der schwedischen, in Berlin lebenden Künstlerin Hanna Hartman, mit denen sie in die Welt des vorgeblich Alltäglichen akustische Fallstricke einbaut und in ihren Performances die Wirklichkeit ganz leicht aus dem Lot bringt. Der französische Musiker Pierre Bastien hingegen hat sich, um seiner musikalischen Vision so nahe wie möglich zu kommen, ein eigenes mechanisches Orchester gebaut. Bastiens Klangroboroter beherrschen Instrumente aus allen Winkeln der Welt, aber auch Aschenbecher und Transparentpapier. Sie sind zwar nicht virtuos, können dafür aber endlos lange Loops spielen, in verschiedensten Tempi. Begleitet werden sie von ihrem Schöpfer selbst auf Taschentrompete und Daumenklavier. Musik, in der alle Kulturen zusammenkommen dürfen, um sich etwa zu herzzerreißenden Chansons oder auch mal zu einem leichtfüßigen Blues zu vereinen.

Hanna Hartman auf's glatteis ÖE Arba Da Karba ÖE Neues Werk UA

Wenn Hanna Hartman sich an den kleinen Tisch setzt und mit einer Handbewegung, die sowohl von der Beiläufigkeit einer alltäglichen Geste als auch von der Geheimnishaftigkeit der Beschwörung einer Zauberin etwas hat, ein klein wenig Pulver in ein Kaffeehäfel schüttet, wenn dieses Pulver sich als eines erweist, das, wenn es nass wird, zu knacksen und krachen beginnt, wie jene Süßigkeiten, die Kinder gern in ihrem Mund knacksen und krachen lassen, und wenn diese kleinen Geräusche, klein im Aufwand, mit dem sie erzeugt werden und klein in ihrer eigentlichen Wirkung, weil laut hört man dieses Knacksen ja nur, wenn es im eigenen Mund passiert, wenn sie also diese kleinen Geräusche dann mit einem kleinen Mikrophon ganz groß werden lässt, obwohl alle Gesten ganz behutsam bleiben, dann greifen auf ganz unpräzise Art jene Charakteristika ineinander, die Hanna Hartmans Kunst ausmachen: Mit kleinen Aufmerksamkeiten große Wirkung erzielen, mit unscheinbaren Gesten, Manövern oder Klangeindrücken die Wirklichkeit ein klein bisschen aus dem Lot bringen, im Umgang mit Wirklichkeit, Wirkung und Klang neben der Überraschung vor allem auf eine bemerkenswerte Genauigkeit aufbauend.

Penible Genauigkeit als eine handwerkliche Voraussetzung für künstlerisches Arbeiten, das mag vorerst nach nichts besonders Erwähnenswertem klingen, auch wenn es bei Hanna Hartman nicht Harmonielehre oder Partiturschreiben meint, sondern den Umgang mit Gesten und Geräuschen oder – vor allem – Tonaufnahmen. Hanna Hartman hat in jenen Arbeiten, mit denen sie in den letzten Jahren bekannt geworden ist, aus der Genauigkeit des Hinhörens auf die aufgenommenen Klänge und ihre Eigenheiten, aus der Genauigkeit der daraus dann getroffenen Entscheidungen des Zusammenklingenlassens so etwas wie eine eigene Kunst gemacht. Genauigkeit ist bei ihr als künstlerische Kategorie eingeführt und anderen kompositorischen Strategien wie Kalkül, Konstruktion, Collagierung gleichwertig geworden.

Dass einem dieser Umstand so auffällt, hat auch damit zu tun, dass Hanna Hartman eine Polarität, die allen Klängen innewohnt, meisterhaft zu balancieren versteht: Dass der Wirklichkeit entnommene Klänge einerseits eine semantische Komponente haben, dass sie ganz unmittelbar von ihrer Herkunft erzählen, wie das Schlagen der Leinen und Segel eines Segelbootes eben sofort auch von Wasser, Wind und Luft erzählt, und dass sie andererseits phänomenologisch klangliche Komponenten haben, Klangfarben, Tonhöhen, Rhythmen. Und wenn Hanna Hartman in ihren - um es in alter Sprache zu sagen - Tonbandstücken, das soll also heißen, in Stücken, die im Sinne alter Elektroakustik eine im Studio hergestellte, finalisierte und fixierte Form haben, wenn Hanna Hartman in diesen Stücken die Wirklichkeit zwar zu Gehör bringt, eben in diesen penibel genau aufgenommen und in ihrer Zusammenstellung, in ihrer Collagierung genau ausgehörten Werken, dann scheint sie dabei Inspirationen oder Vorgaben aus der Welt der Phänomenologie der Klänge ebenso zu folgen wie Vorgaben des vielfältig möglichen semantischen Bedeutungsstiftungen. Diese Stücke – und auch die Performances und die jüngeren Stücke wie *Cratere* und *Longitude 013° 26' E*, in denen zu den Field Recordings auch Aufnahmen mit experimentellen Musikern kommen, um eine weitere Schicht des Rätselhaften bezüglich des Ursprungs der Klänge einzuführen – balancieren das Semantische und das Klangliche aus, lassen keinem von Beiden den Vortritt, versetzen daher die (nonverbalen) Klänge in eine Art Hörspielartigkeit und zugleich das Semantische in eine Art Kompositionshaftigkeit. Und genau deswegen positioniert sich Hanna Hartman mit ihrer akustischen Kunst so sehr in die kleine Schnittmenge aus Musik, Hörspiel, Radiokunst und Performance, weil sie aus diesen verschiedenen Welten Strategien und künstlerische Überzeugungen mitbringt und auch ausdrückt.

Christian Scheib

Hanna Hartman (*1961, S)
Komposition, Realisation

www.hannahartman.de

Pierre Bastien Popular Mechanics ÖE

Pierre Bastien möchte den musikalischen Entstehungsprozess in seiner Vollständigkeit erfahren, von A bis Z, vom Anfang bis zum Ende. Er möchte dem Ursprung von Klang und von seiner ganz persönlichen Vorstellung von Musik so nahe wie nur irgendwie möglich kommen und dabei nimmt der Musiker, Klanginstallateur und Instrumentenbauer sein Publikum mit, führt es ganz nahe an das von ihm entwickelte mechanische Orchester „Mecanium“ heran.

Nach einer Beschreibung seiner musikalischen Vision befragt, führt Pierre Bastien die fünf Elemente Rhythmus, Harmonie, Melodie, Klangfarbe und Noise an, die er für wichtig hält und die seine Musik umfassen soll. In der modernen Musik seien in der Regel ein, zwei oder drei Elemente enthalten, selten vier und so gut wie nie alle fünf. „Mecanium“ würde ihm dabei helfen, eine Musik zu machen, in der diese fünf Elemente zusammenkommen.

Susanna Niedermayr: Sie haben Ihr Orchester „Mecanium“ nach dem Spielzeug „Meccano“ benannt, warum?

Pierre Bastien: Weil ich dieses Spielzeug liebe, es ist ein wunderbares Spielzeug. Es ist Mechanik im Kleinen, – für Kinder, aber auch für Erwachsene. Manchmal werde ich zu wissenschaftlichen Ausstellungen eingeladen. Im Rahmen einer solchen Ausstellung, sie war in Holland, habe ich zum Beispiel einmal kleine Mond- oder Marsautos gesehen, die Techniker im Zuge ihrer Weltraumforschungen mit „Meccano“ gebaut hatten. Es geht so einfach! Man kann im Kleinen genau das bauen, was man gerne im Großen bauen würde.

Niedermayr: Im Alter von 15 Jahren, also nun schon vor beinahe 40 Jahren, haben Sie Ihren ersten Klangroboter gebaut. Wie kam es dazu?

Bastien: Ja, das war im Jahr 1968 und wir haben natürlich gegen die Schule rebellierte. Und ich habe auch gegen meine Musikausbildung rebellierte. Ich habe zu der Zeit Gitarre gelernt und, wie damals üblich, wurde ich dabei stets von einem Metronom begleitet. Ich hasste das Metronom, für mich war es ein Anti-Instrument und im Mai 1968 hatte ich dann die Idee links und rechts je eine Pfanne an das Metronom zu montieren. Statt klick, klick machte es nun boing ding boing ding. Das war meine erste Maschine, eine sehr einfache Maschine. Aber zum Glück hatte ich damals die Idee sie aufzunehmen. Dazu spielte ich Gitarre.

Niedermayr: Diese Aufnahme ist als erstes Stück auf ihrer CD *les premières machines* zu hören. Mittlerweile haben Sie an die 150 Klangroboter um sich herum versammelt. Was ließ Sie nach der Schaffung dieser ersten Maschine weiterbauen?

Bastien: Es würde mir keine Befriedigung verschaffen, so wie es die meisten meiner Kolleginnen und Kollegen tun, eine Maschine zu spielen, die jemand anderer gebaut hat. Dieser Andere hatte an meiner Stelle Spaß. Aber ich möchte selber Spaß haben. Ich möchte Freude an den Dingen haben, die ich tue und ich glaube die meiste Freude an der Arbeit mit etwa

einem Roland-Synthesizer hatten jene Leute im Labor, die diesen Synthesizer gebaut haben. Genau diese Freude ist es, die ich leben möchte. Und es ist auch sehr spannend mit einem selbst gebauten Instrument aufzutreten, denn da gibt es dann keine Ausreden mehr. Ich muss mich einfach hundert Prozent auf mich selber verlassen können.

Niedermayr: Es gibt zwar einige Kooperationen mit anderen Musikern, aber in der Regel treten Sie mit „Mecanium“ auf. Was sind die Vorzüge eines mechanischen Orchesters gegenüber einem Orchester mit Spielerinnen und Spielern aus Fleisch und Blut?

Bastien: Zuerst einmal hat man immer jemanden zum Proben. Man muss keine Freunde anrufen und versuchen, sie zu überreden, vorbeizukommen, um mit einem zu proben. Diese Freunde kommen ja auch nur zu einer oder zwei Proben, aber nicht zu 15. Und ich baue gerne Maschinen, die weniger als Menschen können. Die meisten Instrumentenbauer haben bislang den umgekehrten Weg eingeschlagen. Sie haben versucht Maschinen zu bauen, die virtuoser als Menschen sind. Ich aber hasse Virtuosität! Wenn Musiker immer wieder dieselben drei Noten spielen sollen, dann langweilen sie sich schnell. Musiker sind meistens gut ausgebildet, sie können mehr spielen und sie wollen auch mehr spielen. Meine Maschinen hingegen langweilen sich nie. Und das Zusammenspiel mit ihnen ermöglicht es mir auch die etwaigen Schwierigkeiten zu vermeiden, die das menschliche Aufeinandertreffen mitunter mit sich bringt. Mit meinen Maschinen brauche ich nicht zu reden, sie spielen einfach und das einzige wonach sie verlangen ist Strom. Das ist auch sehr gut. Außerdem gefällt mir der Gedanke, dass in einer einzigen Band alle musikalischen Traditionen zusammenkommen.

Niedermayr: Und wann stoßen Sie bei Ihren Maschinen an die Grenze? In welchen Augenblicken hätten Sie dann doch lieber ein Gegenüber aus Fleisch und Blut?

Bastien: Diese Augenblicke gibt es eigentlich nicht. Selbst mich sollte man von der Bühne kriegen.

Niedermayr: Das finde ich nun aber nicht, denn wer würde dann „Mecanium“ so charmant auf Taschentrompete begleiten? Wie sind sie übrigens zu diesem Instrument gekommen?

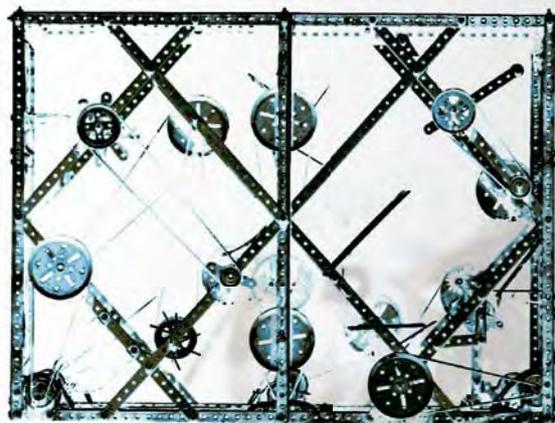
Bastien: Ich spiele Taschentrompete weil dieses Instrument klein ist und sich damit gut ins Orchester einfügt, denn all meine Maschinen sind ja auch klein. Ich spiele auch Daumenklavier weil es klein ist. Stellen Sie sich vor, ich würde meinen Kontrabass mit auf die Bühne bringen. Das wäre doch ein wenig seltsam oder?

Niedermayr: Sie sind ein passionierter Sammler. Wie viele Instrumente haben Sie in den letzten Jahren aus den verschiedensten Winkeln dieser Welt zusammen getragen?

Bastien: Es werden wohl so an die 200 sein...

(Fortsetzung des Interviews S. 67)

Pierre Bastien (*1953, F)
Komposition, Realisation
www.pierrebastien.com



Sa 6. Oktober | 15.00–18.00 Uhr
Gebr. Thonet Vienna, Schmiedgasse 2

Anita Hofer
Cloed Baumgartner
Jogi Hofmüller
Reni Hofmüller

Ein Nachmittag, ein Arbeitsauftrag, ein Stück:
Sewteeth ist eine Performance-Anordnung von mit
Tonabnehmern versehenen Nähmaschinen. Der Akt des
Nähens wird zum unmittelbaren musikalischen Ereignis.
Ist das Stück produziert, der Arbeitsauftrag abgeschlossen,
dann ist auch die Performance beendet.



Mit freundlicher Unterstützung von Gebrüder Thonet Vienna.



Sewteeth Vol. 05 UA

4 PerformerInnen an 4 Konzertplätzen produzieren in
3 Stunden ein Musikstück mit 4 verschiedenen Nähmaschinen-
Typen. Ein bestechend einfaches Konzept für eine
experimentelle Anordnung, die komplexe Inhalte erschließt:
Mit Tonabnehmern bestückte Nähmaschinen werden zu
elektronischen Musikinstrumenten, analoge Stichmuster zum
Ausgang für neue Klangstrukturen, mechanische Geräusche
mischen sich mit Elektro-Sounds. Wie mit einem Stethoskop
wird die Befindlichkeit der Maschinen verschiedener Zeiten
abgetastet, ihr Klangpotential ausgelotet. Dabei wird ihr
 Aussage-Potential für unsere heutige Zeit performativ
untersucht und weiter transformiert, um letztendlich
künstlerische Arbeits- und Produktionsbedingungen sichtbar
zu machen. Der musikalische Charakter von *Sewteeth* ist
reduziert. Auf Stellen, in denen die Maschinen deutlich zu
erkennen sind, folgen kontemplative Strecken, in denen der
Klangerzeuger zugunsten rhythmischer Passagen zurücktritt.
Phasen mit windartigen pfeifenden Tönen und knatternden



Geräuschen, die zum Teil nur noch als Knacken der Boxen wahrnehmbar sind, leiten über zu Sequenzen mit hämmernden und rotierenden Sounds, die sich in minimalen Variationen wiederholen.

Im Gegensatz zur High Culture geht es hier, fasziniert von dem Klangpotential der Low-Tech-Geräte, darum Hörgewohnheiten aufzubrechen – die Musik des Alltags „sichtbar“ zu machen. Der Name des Stücks ist ein Wortspiel: wie im Titel des Performance-Konzerts *Sewteeth* verschmilzt die mechanische Technik des Nähens („sew“) mit dem englischen Wort für Sägezahn („sawtooth“). Jeder *Sewteeth*-Aufführung wird eine speziell für den jeweiligen Raum und Anlass maßgeschneiderte Choreographie zugrunde gelegt. In der Anordnung *Sewteeth Vol. 05* wird das Publikum erstmalig angehalten über Farbkarten das Musikstück zu beeinflussen.

Die 4 AkteurInnen von *Sewteeth* haben zusammengenommen eine beachtliche Bandbreite an Fähigkeiten: ModeschöpferIn, KomponistIn, NetzwerktechnikerIn, MusikerIn, DesignerIn, GrafikerIn, KostümbildnerIn, ProgrammiererIn, OrganisatorIn, NetzwerkerIn. *Sewteeth* ist einer der temporären Arbeitszusammenhänge, in denen diese 4 Individuen ihre künstlerischen und kulturtheoretischen Zugänge in einem gemeinsamem Stück bündeln.

Anita Hofer (A)
Cloed Baumgartner (A)
Jogi Hofmüller (A)
Reni Hofmüller (A)
Konzept, Realisation

<http://sewteeth.mur.at>



Sa 6. Oktober | 19.30 Uhr
Stefaniensaal

Friedrich Cerha
Georg Friedrich Haas
Olga Neuwirth

Radio-Symphonieorchester Wien

Gesellschaftlicher Höhepunkt des musikprotokoll im steirischen herbst 2007 ist ein Festkonzert zur Feier multipler, synchroner 40. Geburtstage – des musikprotokoll im steirischen herbst, des steirischen herbst insgesamt und vor allem auch des konzertveranstaltenden Radioprogramms Österreich 1. Der Festabend beginnt mit einem Konzert des RSO-Wien, in dem der Doyen österreichischen Komponierens und jahrzehntelanger musikprotokoll-Gast Friedrich Cerha die Uraufführung eines eigenen Werkes auf Texte von musikprotokoll-Gründer Emil Breisach sowie Konzerte von Georg Friedrich Haas und Olga Neuwirth dirigieren wird.

Friedrich Cerha **Aderngflecht UA (2007)**

Konzert für Bariton und Orchester nach Gedichten
von Emil Breisach

Ich habe Emil Breisach Ende der 50er Jahre kennen gelernt und später mit ihm – dem Mitbegründer des steirischen herbst und Chef des Grazer Rundfunks – bezüglich vieler Konzerte kontinuierlich zusammengearbeitet. Auf einer sehr bald sich ergebenden Vertrauensbasis ist mit der Zeit eine Freundschaft entstanden, ohne viele Worte, ohne die Euphorik des Freundschaftskults früherer Zeiten, aber aus der Gewissheit einer inneren Verbundenheit. Ich wusste um seine schriftstellerische Tätigkeit, kannte aber nichts von ihm. 2005 hat er mir zwei Gedichtbände geschickt: *Klangstaub* und *Aderngflecht*. Ich war sehr getroffen von der Thematik der Gedichte, dem Hintergrund an existenziellen Fragen, die uns alle betreffen: Zeit, Vergänglichkeit, Tod, ein schwankender Boden zwischenmenschlicher Beziehungen und die dahinter stehende Einsamkeit, die bedrohliche Leere für den Einzelnen. Und ich war auch fasziniert von der wortkargen, knappen Sprache ohne Pathos und Originalitätssucht.

Die Lektüre löste in mir sofort klangliche Vorstellungen aus, die mich bedrückend bis in meine Träume verfolgten. Und so entstand 2006 ein Zyklus von vierzehn Gedichten für Bariton und Orchester, den ich – wie einen der Bände – *Aderngflecht* nannte.

Er bildet eine Einheit, die Gedichte gehen meist nahtlos ineinander über. Die Diktion der Singstimme orientiert sich – wie in allen meinen Vokalwerken – vorzüglich am Tonfall der Sprache; ich denke, die intendierte Einheit von Sprache und Musik ist mir gelungen. Die Auseinandersetzung mit Existenzuellem, das Bedürfnis nach Unmittelbarkeit der Aussage, die Formulierung fern von allen modischen Trends und Erwartungen oder gar Geboten in stilistischer Richtung lässt vielleicht erahnen, dass wir beide letztlich auch noch Wurzeln in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts haben, die wir nicht verleugnen können und wollen. Über kompositionstechnische Details ist es mir nicht wichtig etwas zu sagen. Nur soviel: Eine bevorzugte bestimmte





Intervallfolge durchzieht auf verschiedenste Weise das Stück und bestimmt Melodik und Harmonik, die für mich immer ein Ganzes darstellen.

Ich habe mein Leben lang, wenn sich mir – auch im Zusammenhang mit Musik – visuelle Eindrücke aufgedrängt haben, zum Pinsel gegriffen, - so auch beim Komponieren des letzten Gedichts *So es nun endet* und es ist ein großes Bild mit dem Titel *Ende* entstanden.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha (*1926, A)
Komposition, Dirigent

Emil Breisach (*1923, A)
Gedichte

Georg Nigl
Bariton

RSO Wien
<http://rso-wien.orf.at>



Friedrich Cerha *Ende*

Friedrich Cerha Momente für Orchester ÖE (2005)

Zwei Aspekte sind für die Entstehung meines Orchesterstücks *Momente* von Bedeutung geworden. Der erste: In unserem Gedächtnis ist eine große Menge von Hörerfahrungen abgespeichert und es haben sich im Verlauf unserer Entwicklung Präferenzen heraus gebildet, die unsere Erwartungshaltung einem unbekanntem Werk gegenüber wenn nicht bestimmen, so doch beeinflussen. Das gilt für den Hörer ebenso wie für den Komponisten, der ja der erste virtuelle Hörer seines Werkes ist, aber auch in seiner schöpferischen Tätigkeit Prägungen erfährt. Ich habe an einigen Punkten meiner kompositorischen Entwicklung meine „Präferenzen“ untersucht und den Mechanismus des fast automatischen Ausfilterns meiner Intuition, meinen reduktionistischen Apparat, einer kritischen Prüfung unterzogen. Und ich bin auf diese Weise auch in den *Momenten* wieder auf – möglicherweise nicht gegenwärtigen Moden gemäße – aber immerhin andere Wege geraten.

Der zweite Aspekt: Ich bin müde des monomanen Fortspinnens, des „gearbeiteten“ Ausbreitens musikalischer Ideen und habe mich beim Hören derartiger gegenwärtiger Musik dabei ertappt, dass mir oft langweilig war. Ich war aber auch meines eigenen „guten Handwerks“, der Dinge, die ich oft praktiziert habe und „gut kann“ etwas überdrüssig. Gleichzeitig ist mir die Spontaneität des Einfalls, der „Blitz“ der Intuition und seine möglichst knappe, konzise Formulierung immer wichtiger geworden. Ich versuchte also betont aus dem Käfig meiner eingefleischten Prämissen auszubrechen, gegen die Wände der ins Unbewusste abgesunkenen Präferenzen zu laufen.

Die *Momente* bestehen aus 11 Abschnitten, von denen jeder seinen spezifischen Charakter hat, sein eigenes Tempo, seinen eigenen Bewegungsmodus, sein Verhältnis der Dauern, seine Rhythmik und seine Melodik. Alle Abschnitte gehen ineinander über. Natürlich gibt es Querverbindungen auf allen Ebenen der Gestaltung, aber sie sind zumeist subtil versteckt. Ich habe alles vermieden, was plakativ an „Arbeit“ erinnern könnte. Wichtig aber war mir der dramaturgische Bogen, der sich über alle schroffen Gegensätzlichkeiten spannt und ich hoffe, dass in der Rezeption im Ablauf des Geschehens die immanente Logik verstanden wird und sich das Stück als überzeugende Einheit darstellt.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha (*1926, A)
Komposition, Dirigent

RSO Wien



Georg Friedrich Haas Violinkonzert (1998)

Konzert für Violine und Orchester (1998)

Halsbrecherisches am Anfang: Mit einem dreigestrichenen *gis* – gleich dem ersten Schritt der Seiltänzerin – markiert die Solovioline den Beginn der aktuellen Komposition von Georg Friedrich Haas, eines Violinkonzertes. Um die Gefahr des Absturzes zu bannen, stützt ein Akkord der Streicher den fragilen Klang der Violine. Der Akkord, aufgebaut auf Quinten und Tritoni wie so viele Akkorde der letzten Werke Haas', ist aber nicht einfach nur Fundament des Melodietones. Es ist jener imaginäre Klangraum, den der Komponist aus dem Ton der Solovioline heraushörte und nun auf das Orchester übertragen hat – ein kompositorischer Ansatz, der nicht auf die Erinnerung an melodische Abläufe hofft, sondern der dem faszinierenden Innenleben des Einzelklanges verfallen ist, ein Ansatz mithin, der oft als Widerpart zu „traditionellen Kompositionsverfahren“ ins Feld geführt wird, obschon er selbst mittlerweile auf eine bald 40-jährige Tradition zurückblicken kann.

Die Linie des Solisten ist Ausgangs- wie einsamer Schlusspunkt des neuen Werkes. Das Orchester, groß besetzt für ein Violinkonzert (dreifache Bläser, große Streichergruppe), vertieft die Geigentöne, umfängt sie oder zerreibt sie zwischen ineinander verzahnten Akkord-Bändern. Haas folgt dabei einer gängigen Metaphorik des Solistenkonzertes, denn Linie und Raum stehen sich nicht wie Kategorien der Musiktheorie gegenüber, sondern sind Symbole für Einzelnes und Gesamtheit. Ton und Akkord nähern sich immer wieder an (Haas spricht von „solidarisieren“), doch die Partnerschaft währt nicht lange. Im Laufe der Komposition verhärten sich die einzelnen Klangflächen im Orchester, fügen sich gleich Ziegelsteinen aneinander, gegen die die Violine schon rein physisch (=dynamisch) vergeblich anrennt. Andernorts spielt sich die Violine primadonnenhaft in den Vordergrund, wird Tonalität zitiert (ein Vokabular, mit dem Haas seit der Hölderlin-Oper *Nacht* von 1995/96 immer wieder arbeitet), doch die begleitenden Orchestergruppen sind rhythmisch nicht koordiniert. Die Akkorde verschärfen sich zu Attacken, die Attacken formieren sich zum Puls, der Puls marschiert mit

ostinatem Gleichmut, wengleich in kompositorisch höchst artifizieller Inszenierung. (Gegen Ende verschnellert sich ein solches Ostinato bei gleichzeitiger Rücknahme der Lautstärke und wird dabei von einem anderen, langsamer pulsierenden Ostinato übertönt.)

In seinem bei Wien Modern '97 uraufgeführten *Klavierkonzert* galt die ganze Aufmerksamkeit des 1953 in Graz geborenen Komponisten Fragen des Materials, indem er dem temperierten Klavierspiel einen Streichersatz gegenüberstellte, der ausschließlich auf Flageolett-Tönen von leeren, für jedes Instrument anders gestimmten Saiten bestand. Die Dramaturgie seines *Violinkonzertes* wird von abstrakteren musikalischen Kategorien regiert: Textur, Gestik, Ereignisdichte. Gleichzeitig bekennt sich Haas, ausgehend von der Konzertform mit seiner Konfrontation von Solist und Orchester, zu einer Dramatisierung des Ablaufs, die einer Opernszene in nichts nachsieht. Eine Musik, deren expressive Qualität den sorgfältigsten bestellten materialen Nährboden vergessen läßt - sie schwebt Haas derzeit als Idealbild vor.

Christoph Becher

Georg Friedrich Haas (*1953, A)
Komposition

Friedrich Cerha
Dirigent

Ernst Kovacic
Violine

RSO Wien



Hotel 3 Raben

Ein modern und komfortabel eingerichtetes Stadthotel.

- ★ Zentrale Lage
- ★ Ideale Verkehrsanbindung
- ★ Geeignet für Geschäfts- und Urlaubsreisende

Annenstraße 43, 8020 Graz, Austria
Telefon: ++43(0)316 71 26 86, Fax: ++43(0)316 71 59 596
E-mail: dreiraben@vivat.at, Internet: www.dreiraben.at

Olga Neuwirth

...miramondo multiplo... (2006)

für Trompete und Orchester

Ein Kaleidoskop „musikalischer Geschichten“: Olga Neuwirths ... *miramondo multiplo* ...

Im Schaffen der 1968 geborenen Österreicherin Olga Neuwirth ist die solistische Verwendung der Trompete sehr persönlich konnotiert. Dies hängt damit zusammen, dass sich die Komponistin bereits als Kind vom Klang dieses Instruments fasziniert zeigte: Seit ihrem siebenten Lebensjahr spielte sie Trompete und verfolgte das Ziel einer Karriere als Jazz-Trompeterin, was jedoch durch einen Autounfall zunichte gemacht wurde, infolge dessen sie im Alter von 15 Jahren eine schwere Kieferverletzung erlitt und das Trompetenspiel aufgeben musste. Aus dieser Perspektive betrachtet ist ... *miramondo multiplo* ... für Trompete und Orchester als Hommage Neuwirths an „ihr“ Instrument zu verstehen.

Darüber hinaus handelt es sich dabei jedoch auch – nach dem siebensätzigen *locus ... doublure ... solus* für Klavier und Orchester (2001) und dem einsätzigen *Zefiro aleggria ... nell'infinito* für Fagott, Orchester und Zuspieldband (2004) – um das dritte Werk einer Gruppe von Kompositionen, in deren Zentrum die Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Konzertierens steht, also mit den vielfältigen Möglichkeiten einer wechselseitigen Beeinflussung von solistisch agierendem Instrument und Orchester sowie mit den aus diesen Vorgaben resultierenden musikalischen Prozessen und kompositorischen Strukturen. Klanglich liegt der Komposition eine Gegenüberstellung von Trompete und großer Orchesterbesetzung zugrunde. Diese Besetzung tritt zwar gelegentlich durchaus in klanglicher Massierung auf, wird jedoch weit häufiger in hoher klanglicher Differenzierung und unter Anwendung von bisweilen äußerst intimen kammermusikalischen Wirkungen eingesetzt. Die Details von Neuwirths Instrumentation verweisen darauf, dass das Verhältnis der beiden Klangkörper Solist und Orchester keineswegs das eines Wettbewerbs oder musikalischen Widerstreits ist, sondern eines, das unter dem Zeichen gegenseitigen Respektierens der jeweils

charakteristischen musikalischen Farbmöglichkeiten steht. In gleichem Maße, wie die Komponistin die traditionelle Konzertform hinter ihrer eigenen formalen Konzeption verbirgt, treten daher „verschiedenartige Beziehungen zwischen dem Individuum und der Gruppe, nicht auf Wettstreit, sondern auf Kooperation, Demokratisierung und genauem gemeinsamem Zuhören basierend“ (Neuwirth) in den Vordergrund. Musikalische Anregungen werden beiderseitig im Kontext eines fruchtbaren Dialogs weiter getragen und untereinander ausgetauscht. Dass es um weit mehr als ein herkömmliches Solokonzert geht, zeigt zudem der Blick auf Titel und formale Disposition von ... *miramondo multiplo* ...: Der Werktitel bezieht sich auf einen Perspektivenreichtum („multiplo“) im Akt des Betrachtens der Welt („miramondo“), der von vornherein eine kaleidoskopartige Vielfalt von Welterfahrung einschließt und benennt damit eine Fülle von gleichsam fantasmagorisch aufscheinenden Augenblicken. Entsprechend vielfältig lässt sich der Verlauf der Komposition wahrnehmen, denn jeder der fünf Sätze ist durch eine eigenständige musikalische Atmosphäre charakterisiert. Die Stil- und Melodiezitate, die Neuwirth in das Wechselspiel von Solist und Orchester eingeflochten hat – sie stammen etwa aus eigenen Werken wie dem Musiktheater *Lost Highway* und aus Kompositionen Georg Friedrich Händels, zitieren aber auch den spezifischen Vortragsstil von Miles Davis – unterstützen zudem die Wahrnehmung der Musik als Abfolge assoziationsreich angelegter „Klangbilder“, in deren Verlauf verwischte Erinnerungsbruchstücke auftauchen und wieder verschwinden. Die gemeinsame Betitelung der Werkteile mit der Bezeichnung „aria“ – nämlich *aria dell'angelo*, *aria della memoria*, *aria dal sangue freddo*, *aria della pace* und *aria del piacere* – ist hierbei nicht als Bezug auf ein konkretes Formmodell zu verstehen, sondern benennt viel grundlegendere Bedeutungen dieses Begriffes: die „Luft“,



die „Atmosphäre“ sowie die „Melodie“, die sich vor allem im englischen Sprachgebrauch als „Air“ eingebürgert hat. Diese Begriffsfelder stehen denn auch stellvertretend für die Rolle des Soloinstruments, da sie auf die grundsätzlichen Aspekte des Vortrags verweisen: auf die für den Vorgang der Tonerzeugung essentielle Luft und auf die melodische Entfaltung jenes instrumentalen Gesangs, dem hier eine zentrale Rolle zukommt. Von diesen Grundlagen aus lässt sich ... *miramondo multiplo* ... als Abfolge von fünf sehr unterschiedlichen „musikalischen Geschichten“ auf der Basis kunstvoll ineinander verwobener Klangsituationen begreifen.

Stefan Drees

Olga Neuwirth (*1968, A)
Komposition

Friedrich Cerha
Dirigent

William Forman
Trompete

RSO Wien

Sa 6. Oktober | 22.30 Uhr
Saal Steiermark

Das Gemüseorchester automate

Nach Empfang und Festlichkeit setzt sich im Grazer Congress ein Abend fort, der sich dem Unmittelbaren eines „nahe genug“ nicht nur historisch, sondern gegen Ende auch ironisch nähert, wenn der Auftritt des Ersten Wiener Gemüseorchesters ins gemeinsame Genießen einer Gemüsesuppe mündet.



Musik mit Geschmack: Das Gemüseorchester

Das Instrumentarium des Gemüseorchesters besteht ausschließlich aus Gemüse, allenfalls werden zusätzliche (Küchen-)geräte wie Messer oder Mixer eingesetzt. Dadurch entsteht ein eigenständiger Klangstil, der mit dem herkömmlicher Musikinstrumente nicht zu vergleichen ist. Marinierte Klangvorstellungen und konservierte Hörgewohnheiten erfahren eine Erweiterung, denn diese Musik ist eine lustvollere Betrachtungsweise von Gemüse. Während des Konzerts wird das Instrumentarium zu einer Suppe verarbeitet und kann nachher vom Publikum ein zweites Mal genossen werden.

Seit der Gründung des Ensembles im Jänner 1998 arbeiten die elf MusikerInnen, die in verschiedenen künstlerischen Bereichen tätig sind, gemeinschaftlich an Konzeption und Durchführung dieses Projekts. In Zusammenarbeit mit der Tontechnikerin des Ensembles wird ständig daran gearbeitet, die Mikrophonierung – eine Mischung aus Kondensator-, Gesangs- und Kontaktmikrofonen – auszubauen und zu verbessern. Dadurch wird eine Verstärkung der oft sehr sensiblen und leisen Töne der vegetabilen Klangkörper ermöglicht. Die Vorarbeiten für Proben und Konzerte sind aufwendig – muss doch jedes Mal das gesamte Instrumentarium neu eingekauft und fabriziert werden.

Das aktuelle Programm orientiert sich vor allem an der Klangästhetik zeitgenössischer elektronischer Musik und deren Reproduktion mittels vegetabiler Klangkörper. Ein Auftritt des Gemüseorchesters bietet eine spannende

Mischung aus Performance und Konzert. Schon während des Konzertes beginnt der Koch des Ensembles das verspielte Instrumentarium zu einer köstlichen Gemüsesuppe zu verarbeiten, die dann KonzertbesucherInnen und MusikerInnen gemeinsam verspeisen. Das Publikum hat so die Möglichkeit, das soeben Gehörte noch einmal zu genießen, verbliebene Instrumente näher zu betrachten und sich mit den MusikerInnen zu unterhalten. Ein multisensorisches Klangerlebnis...

Das Gemüseorchester

Jürgen Berlakovich
Stefan Enderle
Nikolaus Gansterer
Susanna Gartmayer
Barbara Kaiser
Matthias Meinharter
Jörg Piringner
Volker Piringner
Richard Repey
Ingrid Schlögl
Marie Steinauer
Ulrich Troyer
Tamara Wilhelm
Konzept, Realisation

Christina Bauer, Sound

www.gemueseorchester.org





So 7. Oktober | 19.30 Uhr
Minoritensaal

Bernhard Gander
Wolfgang Suppan
Felix Kubin
Christof Dienz
Jennifer Walshe
Burkhard Friedrich

ensemble Intégrales

Das ensemble Intégrales feiert sein musikprotokoll-Debüt mit mehreren Ur- und Erstaufführungen und nicht zufälligerweise auch mit drei österreichischen Werken. Die experimentelle und offene Spielhaltung dieses Ensembles spiegelt sich nicht nur in einzelnen Stücken wider, sondern auch in der Gesamtkomposition des Abends, die von klassischer instrumentaler Kammermusik bis hin zu elektronisch generierten Stücken inklusive Video reicht.

Bernhard Gander King's message UA (2007)

für Stimme, Violine, Kontrabass, Saxophon, Klavier

„...das ist definitiv kein politisches Lied, aber im Text gibt es einige Hinweise und Metaphern die man auf die heutige Welt übertragen kann...wir schreiben einen Song, nehmen ihn auf und spielen ihn... wir sind Entertainer... These demons ripping through my soul won't let me sleep...“

king's message ist ein Lied übers Lieders Schreiben. Musiker aus der Heavy Metal- und Trashmetalszene erzählen in Interviews über ihren Zugang zum Musikmachen und über Inhalte ihrer Songs. Zitate aus diesen Gesprächen und aus Texten ihrer Lieder sind Inhalt meines Stückes.

Bernhard Gander

Bernhard Gander (*1969, A)
Komposition

ensemble Intégrales

Henning Kaiser, Tenor
Barbara Lüneburg, Violine
John Eckhardt, Kontrabass
Burkhard Friedrich, Saxophon
Ashley Hribar, Klavier
Marko Ciciliani, Sound Design

www.ensemble-integrales.com



Wolfgang Suppan weiten und male UA (2007)

für Tenor, Violine und Elektronik nach einem Text von
Christine Huber

Impuls für die ungewöhnliche Besetzungsidee (Tenor und Violine) war ein nachhaltiges Filmerlebnis. In *The Night of the Hunter* verkörpert der Schauspieler Robert Mitchum den mordenden Wanderprediger Harry Powell. Seine Male sind die Tätowierungen an den Fingern seiner beiden Hände. Links HATE und rechts (die Hand des Herrn) LOVE zeichnen ein eindrucksvolles Bild eines psychopathischen Zustandes, der auch für den Schauspieler zu einem Horrortrip wurde. Er identifizierte sich so stark mit seiner Rolle, dass er erst Jahre später über die Arbeit zu diesem Film sprechen konnte. Die Überzeichnung des Schlechten und Bösen ist in der beunruhigenden Grundstimmung des Films von solch archaischer Eindringlichkeit, dass mein Verweis auf den Film nicht als Inhaltsangabe des vorliegenden Musikstückes zu verstehen ist, sondern als künstlerische Reflexion, die über den Film hinausgeht.

Als ich die Autorin Christine Huber im Café traf, um mit ihr über einen möglichen neuen Text zu sprechen, war für sie die Information, dass der Text von einer männlichen (engl. male)

Stimme vorgetragen wird, von großer Bedeutung. Obwohl der entstandene Text *weiten 1–4* abstrakte Lyrik ist und aus rhythmischen Wortketten mit vielen Assonanzen besteht, gibt es doch so etwas wie Subjekt. Anders als in ihren „mehrstimmigen Gedichten“ ist die grafische Gestaltung bei diesem Text nicht auf den ersten Blick als musikalische Struktur zu erkennen. Jedoch sind die Zeilengliederung, die Anzahl der Silben pro Vers sowie die von mir „gehörte“ Lesegeschwindigkeit der vier Abschnitte Indiz für eine musikalische Textur und zugleich Anregung, dies in die Komposition „einsickern“ zu lassen. Die Einbeziehung der Elektronik dient ausschließlich zur Erweiterung der Klangmöglichkeiten der Violine. Mittels Kontaktmikrofon werden perkussive Klopff- und Streichtechniken am Korpus des Instruments verstärkt und mit elektronischen Klangtransformationen versehen. Dadurch werden nicht nur Klänge, die auf den Saiten produziert werden, verfügbar, sondern auch das Instrument selbst wird zum Klingeln gebracht. Die Stimme ist von elektronischen Verfremdungen ausgenommen – lediglich in einem Abschnitt dient die Tonhöhenanalyse des Tenors in Echtzeit der Erzeugung von tiefer liegenden Sinusgeneratoren. Der Tenor übernimmt zu seinem Gesangspart auch die Steuerung der Elektronik, die er mittels drahtlosem Gamepad handhabt.

Wolfgang Suppan

Wolfgang Suppan (*1966, A)

Komposition

ensemble Intégrales

Henning Kaiser, Tenor

Barbara Lüneburg, Violine

Marko Ciciliani, Sound Design

weiten 1

da ein draußen vor und stehen ist der zaum
im zaun und mitten ist dem tragen weichen
stand im an und wer sich bürsten muss wie

lagen gegen schritte tritte binsen die das
über sind die streuung ein wie mit den enden das
geschehen winkeln schenken aus dem ärmel wie

für die ein stunden leicht und aber nichts und
zu das spüren was wie weich und leder ist
das züngeln mehr und mehr zu mehl

weiten 2

über die winkelgeschwindigkeiten lagen geschenkter das
zucker zu weich an den ärmeln wie für die stunden aus dem
geringe leichtes aber nichts und spüren dem aus mit dann die

zum halten von und mittelweich und fell die schultern als das nun
ein war und gräser splitt den rand vermessen was in laufen zum und
dass das halten ist was weiches ist vor wenden und das schultern vorne

weiten 3

binsen die brillen
und dem geschehen eine streuung
über den winkelenden anlagen geschenkter
uhrzeit aus rücken gelesen gestempelt
zu hände die fahnden im stechen
gerebelte male was zeichen was
und backen von luft aus gebläht

weiten 4

die gräser wie holzplitt
den hautrand vermessen die augen
wie ohren was schritte zu tritte
verwendung ist halt und bauchig
die schultern nach vorne
die knie als gebärde für ruten
die arme genommen heißt löchrige
fluchten und vielfaches mit stoppeln
keimt aus nachtheit und sanftheit
sind mittel und traben besetzen
die lider abwärts dem punkt zu
erbetteln nach nichts mehr als da
die fristen umspinnen und finger
gewonnen die laufen und unwucht

Christine Huber

Felix Kubin Game Boy Renaissance ÖE (2007)

für Violine, Kontrabass, Saxophon, Klavier, Schlagzeug

Renaissance Gameboy #1 ist eine fortlaufende Serie von Stücken, deren kompositorische Struktur sich am Sequenzerprogramm Nanoloop orientiert, das 1998 von dem Hamburger Künstler Oliver Wittchow entwickelt wurde. Das Programm nutzt sowohl die Klänge als auch die Hexadezimalstruktur der Pocket-Spielkonsole Gameboy. Durch die daraus entstehenden sehr kurzen Loops werden die Interpreten in ein enges spieltechnisches und mechanisches Korsett gezwungen, aus dem es kein Entrinnen gibt.

Felix Kubin

Felix Kubin (D)
Komposition

www.felixkubin.com

ensemble Intégrales

Barbara Lüneburg, Violine
John Eckhardt, Kontrabass
Burkhard Friedrich, Saxophon
Ashley Hribar, Klavier
Oleg Dziewanowski, Schlagzeug
Marko Ciciliani, Sound Design



Christof Dienz **Amplifly ÖE (2007)**

für Violine, Kontrabass, Saxophon, Klavier, Schlagzeug

Ausgangsmaterial zu *Amplifly* ist der Brumm eines Gitarrenverstärkers, eine Tonfolge die aus einem Hochgepitchten, extrem zeitgestrechten Liegeton entsteht und ein ganz simpler, gerader, synkopen-versetzter Beat. Also Versatzstücke aus dem Bereich der elektronischen Popmusik. Das Stück beginnt mit dem Verstärkerbrumm, der dann vom ensemble moduliert wird und immer mehr Eigenleben bekommt. Fly amp, fly!

Christof Dienz

Christof Dienz (*1968, A)
Komposition

ensemble Intégrales

Barbara Lüneburg, Violine
John Eckhardt, Kontrabass
Burkhard Friedrich, Saxophon
Ashley Hribar, Klavier
Oleg Dziewanowski, Schlagzeug
Marko Cicaliani, Sound Design





Jennifer Walshe
a sensitive number for the laydeez (2004)

für Viola, Saxophon, Billigorgel, Objekte

a sensitive number for the laydeez für Altsaxophon, Viola, Kinderkeyboards und diverse Objekte der 1974 im irischen Dublin geborenen Jennifer Walshe spiegelt deutlich einen performativen Ansatz inszenierter Musik wieder. „Meine Arbeit beschäftigt sich mit Klang als einem lebenden, atmenden Organismus. Die Klänge, an denen ich interessiert bin, schließen die ein, die normalerweise als fehlerhaft oder überflüssig angesehen werden. Meiner Meinung nach haben diese Klänge ihre eigene Schönheit, so wie sie Kiesel am Strand oder Graffiti haben können.“ In dem Werk für ensemble Intégrales erweitert Walshe den Klangvorrat der Instrumente durch Alltagsgegenstände wie Schnürsenkel, Lineal oder Melodika.

Jennifer Walshe (*1974, IRL)
Komposition

ensemble Intégrales

Barbara Lüneburg, Viola
Burkhard Friedrich, Saxophon
Ashley Hribar, Orgel, Objekte
Marko Ciciliani, Sound Design

Burkhard Friedrich (D) **Musicbox UA (2007)**

für E-Violine, Keyboard, CD

Musicbox liegt, wie der Titel schon vermuten lässt, die Beschäftigung mit Reproduktion und Produktion von Musik zugrunde. Der Frage nach der Notwendigkeit der Live-Musik wird in diesem Werk insofern nachgespürt, als dass ein Großteil der gespielten Abschnitte durch Loops und Delays Ewigkeitscharakter bekommen. Die Musiker könnten zu bestimmten Zeitpunkten die Bühne verlassen und das musikalische Geschehen ihren Loop-Geräten überlassen, die aus musikalischen Transformationen Rituale werden lassen. Die vorproduzierte Schlagzeugstimme, die sich mit punktuellen, aber stetig wiederkehrenden Repetitionsmustern wie ein „Bordun“ durch das Werk zieht, besitzt eine entertainment-artige Wirkung, die die Live-Musik immer wieder auf Tempo bringt. Nicht zuletzt stellt die Wahl der Instrumente (E-Geige und Keyboard) ein genreübergreifendes Mittel zur Unterhaltungsmusik dar.

Burkhard Friedrich (*1962, D)
Komposition

ensemble Intégrales
Barbara Lüneburg, Viola
Ashley Hribar, Orgel, Objekte
Marko Ciciliani, Sound Design





So 7. Oktober | 21.30 Uhr
Dom im Berg

Michael Pinter Notation of Auto_face/facing Extended UA

Ensemble Zwischentöne

Es ist eine hochkomplexe Welt zwischen Rückkopplungsschleifen und Dekonstruktion, mit der Michael Pinter und sein Team Maschinen Output produzieren lässt; Output selbstverständlich, der sich ständig verändert, der niemals gleich sein kann, der sich wie ein maschineller Konstruktivist verhält, dessen Welt immer nur aus einem Prozess permanenter Rückkopplung entstehen und bestehen kann. Nur dass diese Maschine mit Buchstaben, Wörtern, Klängen, Bildern zugleich eine vom Instrumentalensemble zu interpretierende Partitur entwirft.

„Überwiegen positive Rückkopplungen, kann ein offenes Netzwerk, ein Interface, einen Phasenübergang zu neuen Strukturen und Mustern vollziehen.“

Vilém Flusser

„Wie reagieren Interfaces, wenn sie wirklich ‘intelligent’, ‘adaptiv’ oder einfach ‘menschlich’ wären. Die Antwort würde wohl nicht erfreulich ausfallen, denn könnte ein Interface diese Anforderungen erfüllen, wäre es kein Interface mehr, sondern ein Autoface.“

Harald A. Wiltsche

Dieses Stück handelt von kompositorisch gestalteter Zeit und der Enthebung des/der DirigentIn von seiner/ihrer interpretatorischen Gestaltungshoheit. *Auto_face/facing Extended* ist eine Maschine, die sich alternativen Notationen entzieht. Sie bedient sich einer klassischen Notation, auch wenn der Komponist dieses Stückes kein bereit liegendes Werk liefert, denn das Ergebnis, die Partitur generiert sich während der Aufführung und ändert sich mit jeder weiteren.

Auto_face/facing Extended analysiert, determiniert Datenflüsse aus dem WWW als „ideell Ganzes“ und filtert es zu spielbaren Fragmenten. Die MusikerInnen werden zu interpretatorischen GestalterInnen der Notation. Sie werden aufgefordert zu selektieren, spielen Fragmente eines vormals „ideellen Ganzes“ und bestimmen Agogik und Phrasierung. *Auto_face/facing Extended* sieht sich als interdisziplinäres Produkt der Konfrontation zwischen musikalisch-philosophischer Reflexion, technischem Fortschritt und ästhetischem Ausdruck.

Für die Aufführung beim musikprotokoll 2007 wurde einerseits Datenmaterial von KünstlerInnen aus Los Angeles und verschiedenen Performances wie z.B.

Computerpathologie 01 als Ausgangspunkt genommen. BesucherInnen sind aufgefordert Suchbegriffe in einen Terminal einzugeben um damit die Datenbanken zu verändern und in das Stück einzugreifen. Die Aufführung ist zweigeteilt in das Datenfluss-Stück (ca. 30 Minuten) und das Stück für Ensemble (ca. 30 Minuten) mit einer Pause von 15 Minuten dazwischen. Das Ensemble wird angewiesen, bei der Aufführung die in Echtzeit generierte Partitur von der Leinwand zu lesen und nach eigenem interpretatorischen Ermessen Stücke aus der Partitur zu spielen.

Michael Pinter (*1969, A/NL)

Komposition, Konzept
<http://remi.mur.at>

Karin Pinter-Koschell, Harald Wiltsche, Theorie
Thomas Musil, IOhannes m zmölnig, Technik

Ensemble Zwischentöne

Agnieszka Dziubak, Violoncello
Kurt König, Schlagzeug
Dorothee Sporbeck, Flöte
Helles Weber, Akkordeon,
Hans-Ulrich Altenkrich, Vibraphon
Bill Dietz, Stimme

www.ensemble-zwischentoene.de

So 7. Oktober | 23.00 Uhr
Dom im Berg

Tetsuo Kogawa de-Radia transversal UA

In meiner Performance setzte ich Radiosender/-empfänger und meine Hände ein, die ich über die Geräte hin und her bewege. Je nach Situation arbeite ich mit zusätzlichen Effekten und Sensoren. Jede Performance ist natürlich von den jeweiligen Raumeigenschaften abhängig. Im Grunde geht es aber darum, Resonanzen und Schwankungen von Radiowellen herbeizuführen und sie gewissermaßen zu Klängen oder/und Bildern zu kristallisieren. Dieser Versuch wird als Radiokunst betrachtet.

Ich glaube, dass Radio als Radiation verstanden werden muss und sowohl Kommunikation von „Botschaften“ als auch von künstlerischer Imagination bedeutet, wobei ich mehr an letzterer Funktion interessiert bin. Radio basiert auf der Übertragung elektrischer Signale. So eine Übertragung findet auch zwischen Geist und Körper, zwischen Gehirn und Händen statt. Radio könnte somit ein Modell dafür sein, eine Verbindung zwischen verschiedenen Zonen unseres Körpers und unserer Außenwelt herzustellen. In der mikroskopischen Dimension unseres Körpers haben wir Neurotransmitter, während wir in der Makrodimension Hände haben. Durch meine Übertragung via Handbewegungen bewege ich mich auch zwischen virtuellen und physischen Welten, zwischen Technologie und téchni (τέχνη), was so viel bedeutet wie „Handwerk“.

Tetsuo Kogawa, 21. August 2007, Tokio

Übersetzung aus dem Englischen: Friederike Kulcsar

Tetsuo Kogawa (j)
Konzept, Realisation

<http://anarchy.translocal.jp>

on-site | on-air | on-line
on-site: Dom im Berg, Graz
on-air: ORF Kunstradio
on-line: www.kunstradio.at



Berliner  Festspiele

MaerzMusik

Festival für aktuelle Musik 7. bis 16. 03. 2008

★ ORTE ★ PLÄTZE ★ REISEN ★

★ SPANIEN ★ PORTUGAL ★ MEXIKO ★

★ PARIS ★ NEW YORK ★ AUSTRALIEN ★

★ WÜSTEN ★ ZOOLOGIE DER KÜNSTE ★

Das Programm erscheint im Januar 2008 www.maerzmusik.de

Mi 26. September – Fr 28. September | 12.00–18.00 Uhr
Helmut-List-Halle

Staalplaat Soundsystem **Architone: Wie spielt man ein Gebäude?**

Im Rahmen des Workshops werden die Mitglieder des Staalplaat Soundsystems einen Einblick in das Konzept ihrer Projektreihe „Architone“ bieten. Gemeinsam mit Workshop-Teilnehmerinnen und -teilnehmer werden neue Klanggeneratoren entwickelt.

Informationen unter: mp-service@orf.at
Nur für angemeldete Teilnehmerinnen und Teilnehmer.

So 7. Oktober | 14.00–18.00 Uhr
Medienkunstlabor

Tetsuo Kogawa Micro-transmitter Workshop

Wie baut man den einfachsten aller möglichen FM-Sender?
Und warum? Der japanische Medienkünstler Tetsuo Kogawa gibt Anleitungen zur Praxis von politisch ebenso wie künstlerisch motivierter Mikro-Radio-Autonomie. Oder in Kogawas Worten: „experience a convivial wireless imagination by this transmitter“. Und übrigens: convivial heißt gastlich, gesellig.

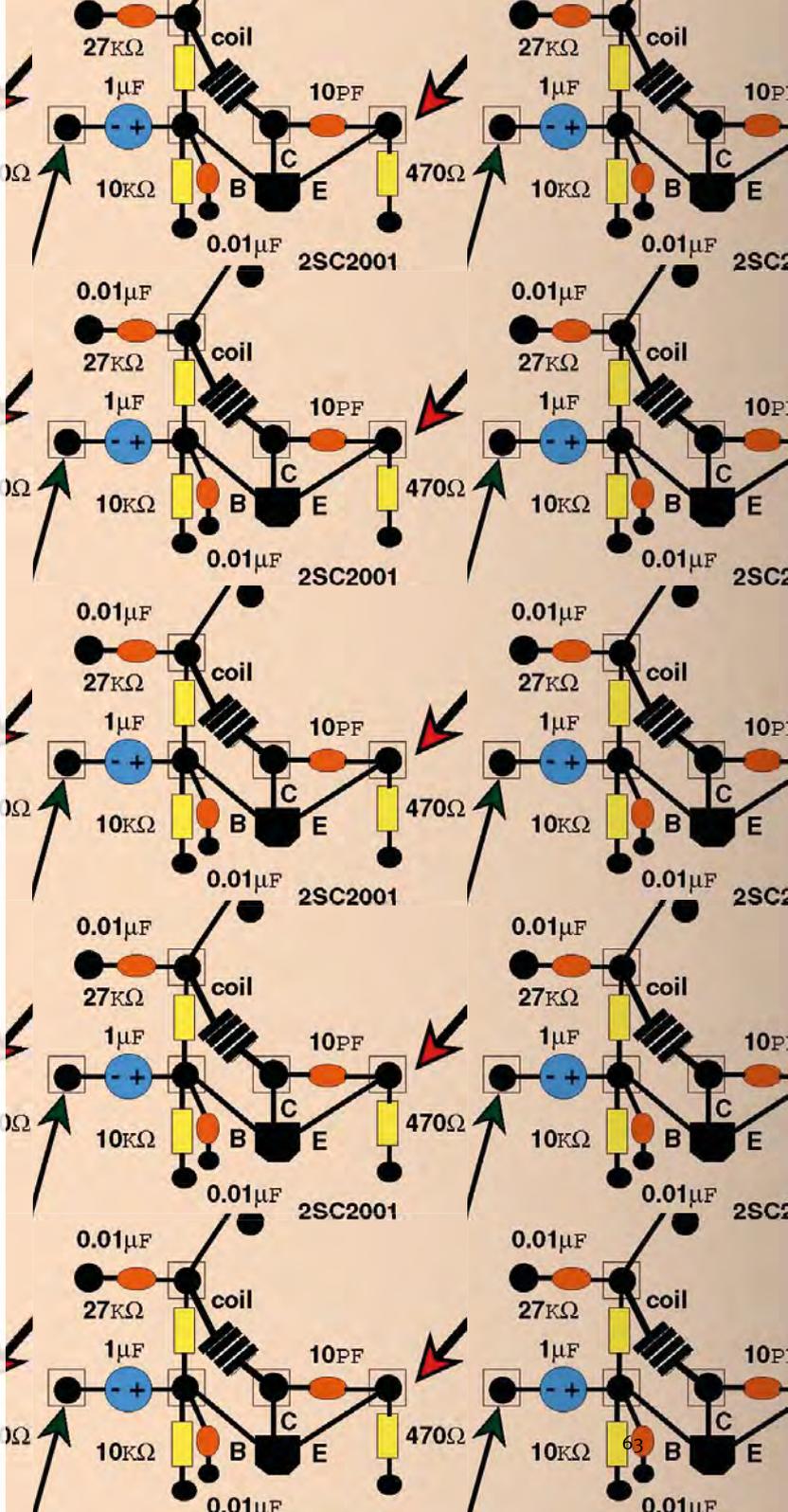
Informationen unter: mp-service@orf.at
Nur für angemeldete Teilnehmerinnen und Teilnehmer.

Mein Workshop soll den Teilnehmern und Teilnehmerinnen praktische Hilfe zur Herstellung von Kommunikationsmitteln im Eigenbau sowie einen Einblick in die drahtlose Übertragung und das Mikroradio vermitteln. Weiters soll reflektiert werden, wie sich diese Mini-Radiostation vom „normalen“ Rundfunk unterscheidet, wie die Mikroübertragung zu einem künstlerischen Akt wird, und was Radiokunst ist.

Ich werde zunächst in einer Lecture-Performance die Mikroradio-Bewegung Mini-FM vorstellen und Radiokunst im Hinblick auf diese kleinen mobilen Sender beleuchten. Nach der Präsentation einiger audio-visueller Dokumente werde ich zeigen, wie man einen einfachen FM-Sender baut. Ich werde auch demonstrieren, dass es keinen Unterschied zwischen Radio und Fernsehen gibt. Ich kann mit dem Miniatursender auch ein einfaches Beispiel von Radiokunst präsentieren.

Schließlich werden die Teilnehmer und Teilnehmerinnen ihre eigenen Sender bauen. Dazu bedarf es keiner besonderen technischen Kenntnisse oder Erfahrungen. Zum Testen der Sender kann das Lieblings-Klangmaterial plus entsprechendem Abspielgerät wie CD-Player oder iPod mitgebracht werden. Um alle Aspekte einer Übertragung zu vermitteln, können auch Rundfunkempfänger mitgebracht werden. Wenn jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin ein Radio mitbringt, können wir mit den Sendern und Empfangsgeräten ein kollektives Radiokunstwerk schaffen.

Tetsuo Kogawa (I)
Workshopleitung





Di 2. Oktober – So 7. Oktober | 10.00–18.00 Uhr
Stadtmuseum

sha. Auf Liegen und Pölstern

Musique et objets d'ameublement stadtmuseumgraz

Was können Wellen – Schallwellen – bewirken?

Kann man diese Wirkung voraussehen, ja sogar vorausberechnen? Und wenn man es kann: Wo ist dann die Grenze zwischen künstlerischer und therapeutischer Absicht? Der Wiener Künstler und Wahrnehmungsforscher sha. präsentiert seine „AlphaLiege“ – auf der die Wirkung von Klängen zu präzise komponierten Zuständen der Tiefenentspannung führt – sowie weitere Prototypen aus seinem Entwicklungslabor im Grenzland von Kunst, Wissenschaft und Creative Economy.

Termin Vereinbarung erforderlich unter: mp-service@orf.at

Nobjektkunst von sha.

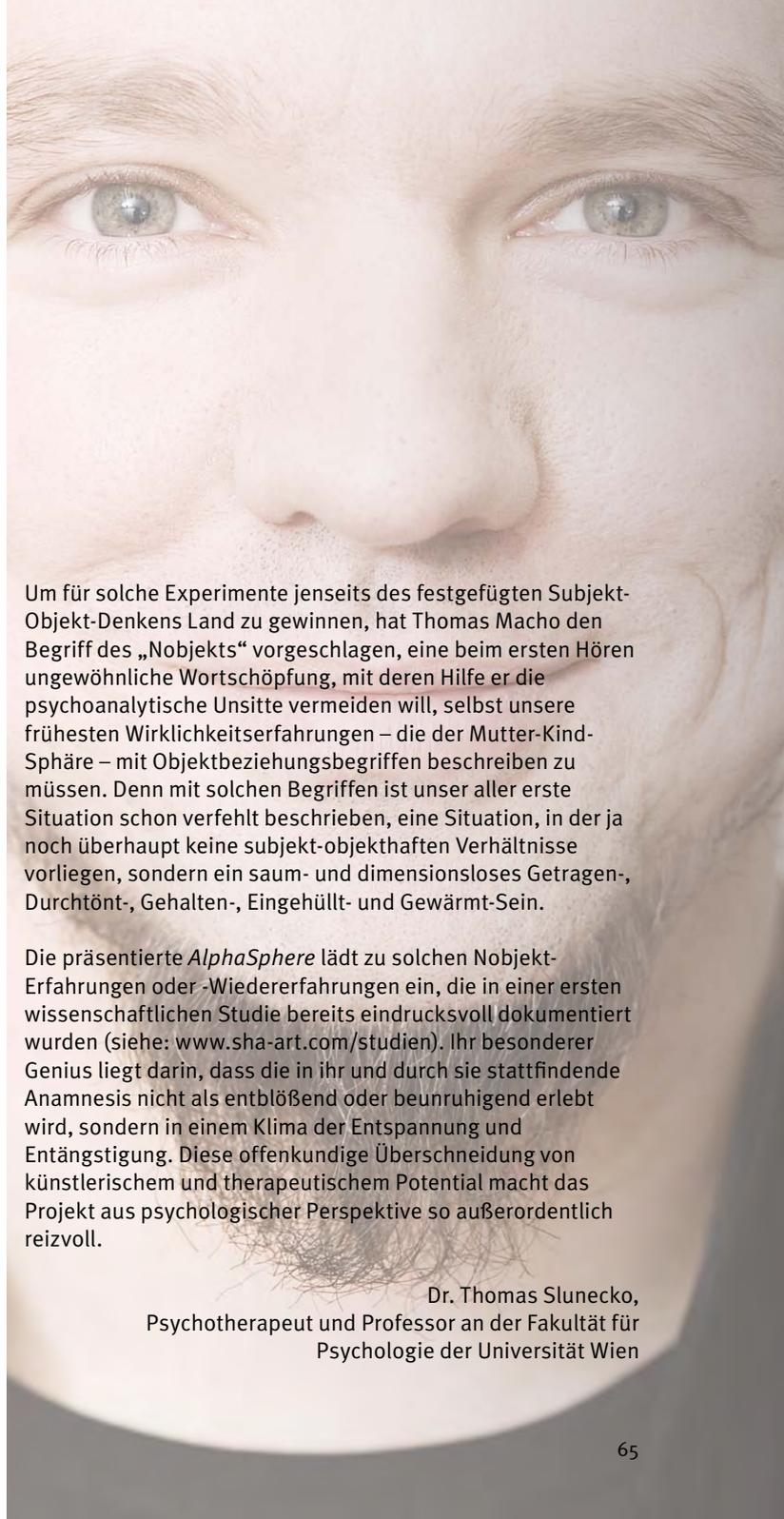
„Nie nahe genug und dann doch auch schon und immer wieder auch zu nahe“ – so das Motto des heurigen steirischen Herbst. Doch was, wenn es in Bezug auf dieses Ausgangsproblem auch eine übergegensätzliche Position gäbe, eine, in der die Nähefrage überhaupt verblasst? Setzt die Rede vom ‚zu nah‘ und vom ‚nicht nah genug‘ nicht ein Subjekt voraus, das sich immer schon in Isolation vorfindet, in einem Zustand der Getrenntheit von den Dingen und Menschen, aus dem heraus es Nähe sucht und dann von Nähe überfordert wird. Und was passiert, wenn diese Voraussetzung der Getrenntheit von Subjekt und Welt wegfällt?

Fällt damit nicht das ganze Nahedrama überhaupt in sich zusammen? Mit solchen Fragen sind wir im Kern jenes Experimentes, das sha. in seinen Kreationen, Produkten und Projekten vorantreibt und für deren Beschreibung deswegen die Rede von ‚Objekten‘ oder ‚Designobjekten‘ zu kurz greift.

Die Gestaltungen von sha. ziehen vielmehr diejenigen, die mit ihnen umzugehen beginnen, in einen Bann oder eine Sphäre, in der das gewohnte Weltformat von ‚betrachtendem Subjekt hier‘ und ‚betrachtetem Objekt da‘ verschwimmt. sha. schreibt insofern eine Traditionslinie von immersiver Kunst weiter, die mit Hilfe immer neuer technologischer Möglichkeiten Menschen in künstliche Medien eintauchen will (anstatt sie Kunst-Objekten bloß gegenüberzustellen) und dabei mit dem Verhältnis von Ich und Welt experimentiert. Dabei wird in günstigen Momenten eine der Herausforderungen spürbar, die uns als Epoche zur Bearbeitung ansteht: ob und wie weit wir zwischen den unbelebten und den belebten Dingen einen dritten Wert oder eine nuancierte Zone anzusetzen gewillt sind, bevölkert von beziehungsaktiv gewordener Materie, von Hybridagenten zwischen dem Seelischen und Nichtseelischen, denen gegenüber sich auch das ganze Näheproblem in einer veränderten Weise stellt?

sha.

Konzept, Realisation
www.sha-art.com



Um für solche Experimente jenseits des festgefügteten Subjekt-Objekt-Denkens Land zu gewinnen, hat Thomas Macho den Begriff des „Nobjekts“ vorgeschlagen, eine beim ersten Hören ungewöhnliche Wortschöpfung, mit deren Hilfe er die psychoanalytische Unsitte vermeiden will, selbst unsere frühesten Wirklichkeitserfahrungen – die der Mutter-Kind-Sphäre – mit Objektbeziehungs Begriffen beschreiben zu müssen. Denn mit solchen Begriffen ist unser aller erste Situation schon verfehlt beschrieben, eine Situation, in der ja noch überhaupt keine subjekt-objekthaften Verhältnisse vorliegen, sondern ein saum- und dimensionsloses Getragen-, Durchtönt-, Gehalten-, Eingehüllt- und Gewärmt-Sein.

Die präsentierte *AlphaSphere* lädt zu solchen Nobjekt-Erfahrungen oder -Wiedererfahrungen ein, die in einer ersten wissenschaftlichen Studie bereits eindrucksvoll dokumentiert wurden (siehe: www.sha-art.com/studien). Ihr besonderer Genius liegt darin, dass die in ihr und durch sie stattfindende Anamnese nicht als entblößend oder beunruhigend erlebt wird, sondern in einem Klima der Entspannung und Entängstigung. Diese offenkundige Überschneidung von künstlerischem und therapeutischem Potential macht das Projekt aus psychologischer Perspektive so außerordentlich reizvoll.

Dr. Thomas Sluneko,
Psychotherapeut und Professor an der Fakultät für
Psychologie der Universität Wien



Fr 5. Oktober – So 7. Oktober | 10.00–18.00 Uhr
Dom im Berg

Pierre Bastien Somewhere in the Dark

Aus dem dunklen Irgendwo dringt eine Stimme. Robert Wyatt singt seine Version von Thelonious Monks *Locomotive*. Pierre Bastien lässt sein mechanisches Orchester dazu spielen, auf Papierorgeln und Papiertrommeln. Und zum leisen Rascheln einer Filmleinwand aus Transparentpapier sieht man Pierre Bastiens Daumenklavier, das der Stimme ein Gesicht zu verleihen scheint, als würden afrikanische Ahnen wiederauferstehen.

Niedermayr: Ihr mechanisches Orchester beherrscht aber nicht nur diese Instrumente, sondern auch etwa Aschenbecher oder andere zweckentfremdete Haushaltsgeräte und seit einiger Zeit auch Transparentpapier. Was interessiert Sie im Besonderen an der Arbeit mit Transparentpapier?

Bastien: Ich mag diesen Klang, wenn das Transparentpapier gegen die Haut einer Trommel schlägt oder wenn es auf einem Luftzug surft. Und ich versuche herauszufinden, was passiert, wenn ich das Transparentpapier etwa aus einem anderen Winkel anblase und wie sich verschiedene Arten von Transparentpapier in ihrem Klang unterscheiden. Ich brauche die Luftquelle nur einen Zentimeter zu verrücken und schon hört es sich anders an. Und manchmal, da zögert ein Stückchen Papier einen Augenblick, um dann plötzlich wie wild auf die Trommel einzuschlagen. Es ist als würde die Maschine, die das Transparentpapier spielt improvisieren und das ist gut, wenn auch vielleicht nicht für das Publikum, so doch zumindest für mich, denn es lässt mich – in der Reaktion auf diese Improvisation – während der Performance einen anderen Weg einschlagen.

Niedermayr: Auch in ihrer Installation *Somewhere in the Dark* spielt das Transparentpapier ein wesentliches Element. Wie kam es eigentlich zu der Zusammenarbeit mit Robert Wyatt?

Bastien: Die Zusammenarbeit mit Robert Wyatt war ursprünglich die Idee von Richard Robert, einem Kurator der Biennale d'art contemporain de Lyon im Jahr 2001. Zuerst lehnte ich mehrfach ab, weil ich mir dachte, dass ich dafür einfach nicht der Richtige sei, aber nachdem Richard Robert nicht locker ließ, habe ich schließlich eingewilligt. Ich bekam daraufhin von ihm eine Kassette mit einigen halb fertigen Stücken von Robert Wyatt zugeschickt, unter anderem auch jenes Stück, indem Wyatt seine Version von Thelonious Monks *Locomotive* singt. Er singt ohne Begleitung. Den Liedtext hat er nach einigen Gedichten, die Schriftsteller und Freunde von ihm über Thelonius Monk geschrieben haben, verfasst. Ich mag Thelonius Monk auch sehr und die Idee der Installation war schließlich sozusagen Robert Wyatt ein Orchester zur Verfügung zu stellen. Persönlich getroffen haben wir uns aber nie.

Pierre Bastien

Konzept, Realisation

Niedermayr: Sie selber sind in *Somewhere in the Dark* mit Daumenklavier zu hören...

Bastien: Ich habe ein ganz wunderbares Daumenklavier, das gleichzeitig die Figur eines Mannes ist, mit einem schön geformten Kopf, auf dem Bauch der Skulptur befinden sich die Klaviertasten. Der Bauch selber ist der Resonanzraum. Dieses Instrument ist ein richtiges Kunstwerk und die Skulptur hat also einen Kopf, einen Körper und auch Beine, nur keine Arme. Wenn man dieses Daumenklavier dann aber spielt, wird man zu den Armen und Händen dieser Figur, man ist also unmittelbar mit dem Instrument verbunden. Das ist großartig. Und die Skulptur sieht einen direkt an. Das ist sehr beeindruckend, aber gleichzeitig auch ein bisschen beschämend. Ich fühle mich immer ein wenig eingeschüchtert angesichts dieser Augen. Es ist als würde ein Ahne auf einen blicken, um zu kontrollieren, ob man gut spielt, oder nicht.

Niedermayr: In ihrer Musik geht es tatsächlich in jeder Hinsicht um Nähe und Unmittelbarkeit, um ein „Nahe genug“, um es mit dem Titel des heurigen musikprotokoll auszudrücken. Trotzdem zum Abschluss die direkte Frage: Was ist die erste Assoziation, die „Nahe genug“ bei ihnen weckt?

Bastien: Um noch einen Augenblick beim Daumenklavier zu bleiben. Ich habe auch ein sehr schönes Daumenklavier aus dem Kamerun, das ein gewisser Mister Kuluma gefertigt hat. Und ich bin mir sicher, dass dieser Mister Kuluma, der seinen Namen stolz mit großen Buchstaben auf dieses aus dem Kamerun stammende Daumenklavier geschrieben hat, ein Riese war, mit großen Händen und starken Daumen. Diese Menschen bauen die Instrumente zuerst einmal für sich selbst, zugeschnitten auf ihre eigenen Körper und Fähigkeiten. Und damit sind auch sie es, die diese Instrumente am besten spielen können. Damit kommen sie ihrer Vorstellung von Musik näher als ein Musiker der sich im Geschäft diese bestimmte Geige kauft, weil sie in dieser bestimmten Werkstatt angefertigt worden ist. Gegenüber der Haltung eines Mister Kuluma habe ich viel mehr Respekt und ich versuche auch ein bisschen eine solche Haltung an den Tag zu legen. Im Westen gilt so etwas als primitiv, aber ich finde das nicht primitiv, ich würde es viel eher als hoch entwickelt bezeichnen, eben ein Musiker zu sein, der die Instrumente die er spielt auch selber baut.



Di 2. Oktober – So 7. Oktober | 10.00–18.00 Uhr
Stadtmuseum

40 Jahre musikprotokoll

Die Jubiläumsausstellung ist die räumliche Inszenierung der Programmatik des musikprotokoll, im dessen ureigenen Medium – Klang.

40 Jahre Moderne aus Österreich

Seit 1968 ist das musikprotokoll im steirischen herbst der zeitgenössischen Musik in vielen ihrer Spielformen verpflichtet. Rund 1500 Aufführungen bei über 1000 Uraufführungen in 40 Jahren – dahinter verbergen sich Geschichten, Experimente, Erfolge und Persönlichkeiten.

40 Jahre Klänge in Bewegung

In den jüngsten Jahren fungiert das musikprotokoll verstärkt als Labor, das sich – mit allem künstlerischen Risiko – der Erkundung der neuen Entwicklungen und Trends in der Arbeit der jungen Generation widmet. Die Publikation von Büchern, DVDs und CDs mit einschlägigen Labels ist ebenso Träger dieser Intention.



40 Jahre Menschen in Klängen

Im Franz Ferdinand Raum des Stadtmuseums werden durch ein verteiltes Motion-Capture-System von Bewegungen ausgelöste Samples aus 40 Jahren musikprotokoll wiedergegeben und zeitliche und klangliche Überlagerungen auf- und abgebaut. Die BesucherInnen der Ausstellung erzeugen somit ein sich ständig neu gestaltendes Klangenvironment und einen klingenden Zeitraum. Eine zweite, mit diesem Klangraum verschaltete Klangebene bilden 40 auf Erdgeschoß und Tiefparterre verteilte Audiostationen, die ein gezieltes Hineinhören in eine Auswahl der jährlichen Programmhilights ermöglichen. Ö1-RedakteurInnen haben diesen Audio-Dokumenten kurze Moderationen vorangestellt.

Heimo Ranzenbacher

Konzept

Fränk Zimmer

Redaktion

SprecherInnen

Ursula Strubinsky, Elke Tschakner, Lothar Knessl und Christian Scheib

Veranstalter

ORF – Radio Österreich 1
Landesstudio Steiermark

Koproduktion

steirischer herbst

Kooperationen

IEM – Institut für elektronische
Musik der Kunstuniversität Graz
AVL List GmbH

Medienkooperationen

nmz – neue musikzeitung
Skug
freistil
ÖMZ
De:bug

Produktionsteam

Christian Scheib, Programmgestaltung
Susanna Niedermayr, Programmgestaltung
Rosalinde Vidic, Produktionsleitung
Fränk Zimmer, Redaktion
Heimo Ranzenbacher, Webdesign
Gernot Katzer, Technische Leitung
Karl Markus Maier, ORF-Design
ART BOX, Bühnentechnik & Aufbau
© ORF 2007

Impressum

Medieninhaber und Herausgeber:
Österreichischer Rundfunk, Landesstudio Steiermark
Für den Inhalt verantwortlich: Christian Scheib
Programmheft-Redaktion: Fränk Zimmer
Umschlagentwurf: Karl Markus Maier
Layout, Satz und Repro: Luff up, www.luffup.com
Herstellung: ORF Hausdruckerei
Graz, 2007

Kontakt

ORF-Landesstudio Steiermark
Marburger Straße 20, A-8042 Graz
Tel. ++43/316/470 28227, Fax DW 28253
musikprotokoll@orf.at
oe1.orf.at/musikprotokoll

Animal Collective
Church of Satan
Hazmat Modine
Zeitkratzer
Sabotage
Marquis de Sade
Food For Animals
Finnischer Tango
Wire Globe/pumpkin
KTLs Kindertotenlieder

Abo nur EUR 20,-
... DAS rockt!

Testausgabe:
abo@skug.at
www.skug.at

skug

Magazin für popistisches Golddigging & kulturelle Abwege

freiStil,

DAS ZENTRALORGAN DER COOLEREN SEKTE

REDAKTION: freistil@tele2.at ABO: robert.lodjn@chello.at; PREIS: 15 Euro/Jahr (Inland), 25 Euro/Jahr (Ausland) BANK: Oberbank Wels, BLZ 15130, Konto Nr. 421049115

VERKAUFSTELLEN Kulturverein Kino EBENSEE, Auslage GRAZ, esc GRAZ, Café Stockwerk GRAZ, Kapu LINZ, Jazzgalerie NICKELS-DORF, Jazz:it SALZBURG, Treffpunkt Georgia ST. GEORGEN, Musik Kultur ST. JOHANN/Tirol, röda STEYR, Jazzatelier ULRICHSBERG, Café Strassmair WELS, waschaecht/Schlöhof WELS, Blue Tomato WIEN, Extraplatte WIEN, Porgy & Bess WIEN, Substance WIEN

Tickets/Reservierungen

	Vollpreis	ermäßigt
Staalplaat Soundsystem: Closed Enough (20.9., 21.9.)	22 Euro	12 Euro
musikprotokoll Festivalpass*	90 Euro	70 Euro
musikprotokoll Tagespässe	25 Euro	20 Euro
musikprotokoll Einzelkarten (2.-7.10.2007)	16 Euro	12 Euro
Environmental Sound Matter	6 Euro	

Festivalzentrum steirischer herbst

Burgring 4, A-8010 Graz

Tel.: ++43/316/81 60 70

Online-Tickets:

www.steirischerherbst.at

*Nicht gültig für Closed Enough 20. und 21.9.2007.

Freier Eintritt bei den Installationen von sha. und Pierre Bastien.

Ermäßigung für SchülerInnen, StudentenInnen, Arbeitslose und Ö1-Clubmitglieder.

Fotorechte

S. 6-9, 62 Helmut-List-Halle © Gerald Liebmingler
S. 11 Lionel Marchetti © Marc Chevillon
S. 11 © Francisco López
S. 12 © Jacob Kirkegaard
S. 12 © Philip Jeck
S. 14, 15 © Goodiepal
S. 16 © Owl Project
S. 17 © FM3
S. 18 © ensemble recherche
S. 19 Hans Thomalla © A.T. Schaefer
S. 20 Brice Pauset © SWR
S. 21, Brice Pauset, Isabel Mundry © Ute Schendel
S. 22 © Isabel Mundry
S. 23 © Mathias Spahlinger
S. 24, 25 © Iftaf
S. 26 © Jiří Konvrzek, Lukáš Kalivoda
S. 28 Aleph Gitarrenquartett © Stephanie Schweigert
S. 29 © Helmut Oehring
S. 30 © Beat Furrer
S. 31 © Peter Jakober
S. 32-33, 44-46 Georg Friedrich Haas © Universal Edition, Eric Mainitsch
S. 34-35, Hanna Hartman © Göran Gnaudschun
S. 36-37, 66 Pierre Bastien © J.P. Duplan
S. 38-39 © Sewteeth
S. 40 RSO © Ali Schafler
S. 41 © Friedrich Cerha
S. 42 © Emil Breisach
S. 47 Olga Neuwirth © Priska Ketterer
S. 48-49 Das Gemüseeorchester © Luka
S. 50 ensemble Intégrales © Kurt Hoerbst
S. 51 Bernhard Gander © Hans Labler
S. 53 © Wolfgang Suppan
S. 54 © Felix Kubin
S. 55 © Christif Dienz
S. 56 © Jennifer Walshe
S. 57 © Burkhard Friedrich
S. 58, 59 © Michael Pinter
S. 60, 63 © Tetsuo Kogawa
S. 64, 65 © sha.

das musikprotokoll 2007 Kalendarium

	10.00–18.00 Uhr	12.00–18.00 Uhr	14.00–18.00 Uhr	15.00–18.00 Uhr	19.30 Uhr	21.30 Uhr	22.30 Uhr	23.00 Uhr
Do, 20.09.					Staalplaat Soundsystem <i>Closed Enough UA</i> Helmut-List-Halle			
Fr, 21.09.					Staalplaat Soundsystem <i>Closed Enough</i> Helmut-List-Halle			
Mi, 26.09.		Workshop Staalplaat Soundsystem <i>Architone: Wie spielt man ein Gebäude?</i> Helmut-List-Halle				Environmental Sound Matter: Lionel Marchetti <i>Concert de musique concrète – L'incandescence de l'étoile</i> Ehemalige Medienfabrik		
Do, 27.09.		Workshop Staalplaat Soundsystem <i>Architone: Wie spielt man ein Gebäude?</i> Helmut-List-Halle						
Fr, 28.09.		Workshop Staalplaat Soundsystem <i>Architone: Wie spielt man ein Gebäude?</i> Helmut-List-Halle						
Di, 2.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum				Staalplaat Soundsystem <i>Closed Enough: Architone UA</i> Helmut-List-Halle	Goodiepal/Gæoudjiparl <i>Let's Move Some Planets</i> ÖE Generalmusikdirektion	FM3 and Friends <i>Play the Buddha Machine</i> Generalmusikdirektion	Owl Project <i>iLog</i> ÖE Generalmusikdirektion
Mi, 3.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum				Staalplaat Soundsystem <i>Closed Enough: Zweiter Versuch UA</i> Helmut-List-Halle	Environmental Sound Matter: Francisco López <i>untitled, environmental sound matter UA</i> Dom im Berg	Environmental Sound Matter: Philip Jeck <i>Widerscreen UA</i> Dom im Berg	
Do, 4.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum				Hans Thomalla <i>Bebungen</i> ÖE Brice Pauset <i>Les voix humaines</i> ÖE Brice Pauset/Isabel Mundry <i>Die Vorüberlaufenden UA</i> Isabel Mundry <i>Sandschleifen</i> ÖE Mathias Spahlinger <i>adieu m'amour</i> ensemble recherche Minoritensaal	Institut für transakustische Forschung <i>Asymptotische Versuchsanordnungen UA</i> Generalmusikdirektion	Jiří Konvržek, Lukáš Kalivoda <i>concert</i> ÖE Generalmusikdirektion	
Fr, 5.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum				Helmut Oehring <i>Mich. Stille</i> ÖE Beat Furrer <i>Fragmentos de un libro futuro UA</i> Peter Jakober <i>triften UA</i> Georg Friedrich Haas <i>Quartett für 4 Gitarren UA</i> Aleph <i>Gitarrenquartett/Hoffmann</i> Minoritensaal	Hanna Hartman <i>auf's glatteis</i> ÖE Arba Da Karba ÖE Neues Werk UA Dom im Berg	Pierre Bastien <i>Popular Mechanics</i> ÖE Dom im Berg	
Sa, 6.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum Installation Pierre Bastien <i>Somewhere in the Dark</i> Dom im Berg			Hofer/Baumgartner/Hofmüller/Hofmüller <i>Sewteeth Vol. 05 UA</i> Gebrüder Thonet Vienna	Friedrich Cerha <i>Aderngeflecht UA</i> <i>Momente für Orchester</i> ÖE Georg Friedrich Haas <i>Violinkonzert</i> Olga Neuwirth <i>...miramondo multiplo...</i> RSO Wien/Cerha/Nigl/Forman/Kovacic Stefaniensaal		Das Gemüseorchester <i>automate</i> Saal Steiermark	
So, 7.10.	Installation sha. <i>Auf Liegen und Pölstern</i> Ausstellung 40 Jahre musikprotokoll Stadtmuseum Installation Pierre Bastien <i>Somewhere in the Dark</i> Dom im Berg		Workshop Tetsuo Kogawa <i>Micro-transmitter</i> Medienkunstlabor		Bernhard Gander <i>King's message UA</i> Wolfgang Suppan <i>weiten und male UA</i> Felix Kubin <i>Game Boy Renaissance</i> ÖE Christof Dienz <i>Amplify</i> ÖE Jennifer Walshe <i>a sensitive number for the laydeez</i> Burkhard Friedrich <i>Musicbox UA</i> ensemble Intégrales Minoritensaal	Michael Pinter/Ensemble Zwischenöne <i>Notation of Auto_face/facing Extended UA</i> Dom im Berg		Tetsuo Kogawa <i>de-Radia transversal UA</i> ORF Kunstradio Dom im Berg
Mi, 10.10.						Environmental Sound Matter: Jacob Kirkegaard <i>AION/4 Rooms</i> Ehemalige Medienfabrik		

Locations



- 1 Helmut-List-Halle
Wagner-Biro-Straße 98
8020 Graz
Tel.: +43/316/584260
www.helmut-list-halle.com
- 2 Dom im Berg
Schlossbergplatz
8010 Graz
Tel.: +43/316/8008-0
www.domimberg.at
- 3 Saal Steiermark, Stefaniensaal
Grazer Congress
Schmiedgasse 2
8010 Graz
Tel.: +43/316/8049-0
www.grazercongress.at
- 4 Minoritensaal
Kulturzentrum bei den Minoriten
Mariahilferplatz 3
8020 Graz
Tel.: +43/316/713170
www.minoritenkulturgraz.at
- 5 Stadtmuseum Graz GmbH
Sackstraße 18
8010 Graz
Tel.: +43/316/872-7600
www.stadtmuseum-graz.at
- 6 Medienkunstlabor
Lendkai 1
8010 Graz
Tel.: +43/316/8017-9229
www.medienkunstlabor.at
- 7 generalmusikdirektion
Grieskai 74a
8020 Graz
Tel.: +43/664/86 70 972
www.generalmusikdirektion.at
- 8 Gebrüder Thonet Vienna
Schmiedgasse 2
8010 Graz
Tel.: +43/316/32 80 81