

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



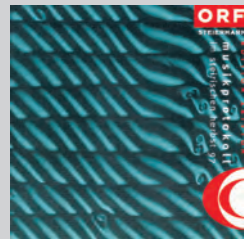
*Bilder – Verbot und Verlangen
in Kunst und Musik*
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
Pfau-Verlag, Saabrücken 2000
ISBN 3897271303
€ 11,90



*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



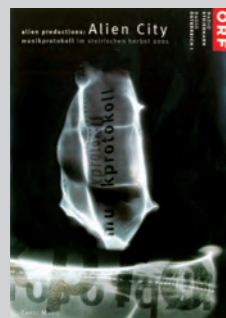
*30 Jahre Musikprotokoll
Moderne aus Österreich 1968–1997*
ORF MP 30, 6 CDs in einer Box
€ 52,-
für Ö1-Clubmitglieder € 46,80



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



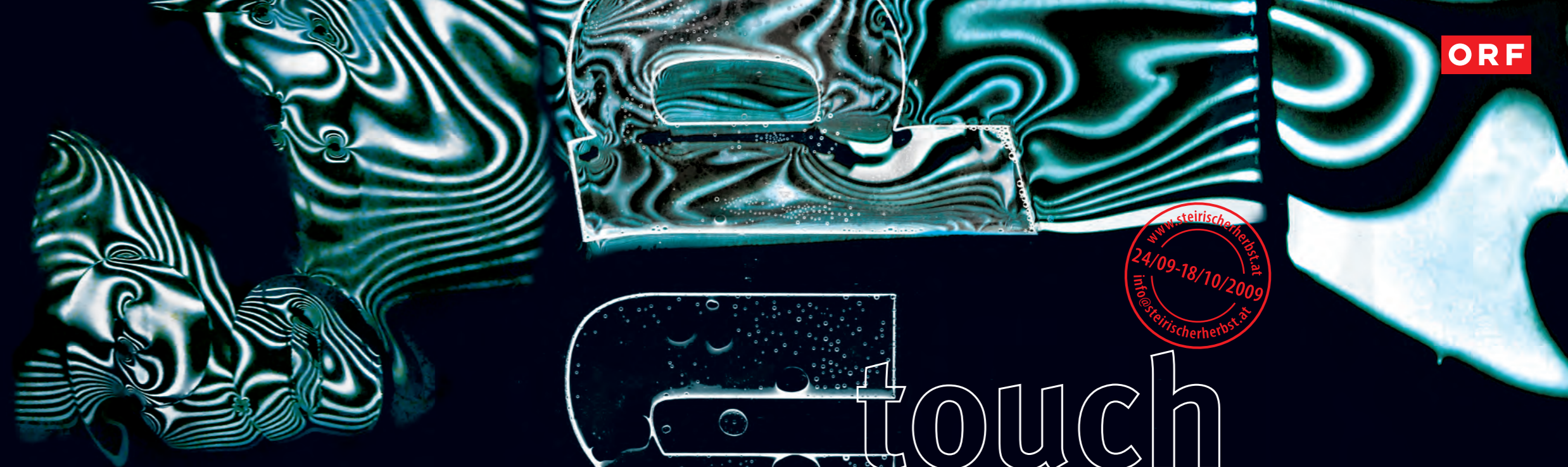
*reMI – DVD
musikprotokoll 2000*
Michaer Pinter:
Komposition, Konzeption
Renate Oblak:
Video, Konzeption
Kooperation:
ORF-musikprotokoll/
tonto
ORF DVD MP00705
€ 20,-; für Ö1-Club-
mitglieder € 18,-



*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-Club-
mitglieder € 18,-



*40x Gegenwart – 40x
musikprotokoll – DVD*
Das ORF-Festival für
Neue Musik im
steirischen herbst
Ein Film von
Günter Schilhan
und Christian Scheib.
ORF DVD MP903
€ 20,-; für Ö1-Club-
mitglieder € 18,-



Touch this sound

musikprotokoll 099

im steirischen herbst 2009,
graz, 8. bis 11. oktober
oe1.orf.at/musikprotokoll

ORF

steirischer
HERBST
www.steirischerherbst.at

1
RADIO
ÖSTERREICH 1

St
RADIO
STIERMARK

das musikprotokoll 2009 on-line

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

oe1.orf.at/musikprotokoll

musikprotokoll im steirischen herbst 2009

Als Labor und Katalysator der zeitgenössischen musikalischen Kunst Österreichs fungiert das musikprotokoll im steirischen herbst seit über 40 Jahren: Experimentierfeld der akustischen Künste und zugleich Katapult in die Internationalität der neuen Musik. Neben dem Klavierprojekt der *Seven Last Words* und dem internationalen Performance-Spezialprojekt *Touch this Sound!* stehen 2009 auch großformatige Konzerte mit dem RSO Wien und Uraufführungen von Olga Neuwirth und Bernhard Gander auf dem Programm – beispielsweise ein Konzert, in dem auch zwei junge Solistenstars auftreten werden: Antoine Tamestit, Bratsche, und Marisol Montalvo, Sopran. Repräsentative Ensemble- und Kammermusik bringen das Klangforum Wien und das ensemble recherche unter anderem mit Uraufführungen von Rebecca Saunders und Johannes Maria Staud. Solisten-Recitals von Uli Fussenegger, Franz Hautzinger und anderen erforschen subtile Klangregionen und vervollständigen das heurige musikprotokoll-Puzzle aus großer Form, intermedialen Experimenten und präziser Kammermusik.

Touch this Sound! #1

Die Musik des Heart Chamber Orchestra kommt im Wortsinn von Herzen. Eingespannt in eine Feedback-Schleife folgen zwölf Musikerinnen und Musiker in dem von Terminalbeach konzipierten und technisch realisierten Projekt einer Partitur, die sich in Echtzeit aus ihren eigenen Herzschlägen generiert. Danach nehmen GX Jupiter-Larsen und The Haters uns mit *Ion-Gun* unter Ionengewehr-Beschuss, bevor die Lucky Dragons in ihrer Performance *Make a Baby* zur kollektiven Klang(er)zeugung einladen. Wie im vergangenen Jahr steht der erste Abend des musikprotokolls ganz im Zeichen des Festivalnetzwerkes ECAS/ICAS der European und International Cities of Advanced Sound.

Touch this Sound! #2

In der Konzertinstallation *Breathing Music* von Justé Janulyté und Dovydas Klimavičius beginnt Musik zu atmen: Wie vier Föten in vier Uteri sitzen und spielen die Musiker des Chordos String Quartet in großen Plastikblasen, aus denen langsam Luft abwechselnd hinein- und dann wieder hinausgepumpt wird, und erinnern daran, dass nicht nur wir, sondern auch Klang erst in und durch Luft existieren kann.

Abime – Abgrund und Aufbruch

Der Inbegriff eines klassischen musikprotokoll-Abends des Aufbruchs in die Moderne, interpretiert von den Meistern des Fachs, dem ensemble recherche und dem Klangforum Wien: Miteinander konfrontiert werden Werke aus aller Welt

und Komponisten mit langjähriger Verbindung zu Österreich, wie dem wieder hier lebenden Johannes Maria Staud, der nicht zum ersten Mal beim musikprotokoll präsenten Britin Rebecca Saunders, dem Spanier Mauricio Sotelo, der lange in Wien gelebt hat, und dem Kolumbianer Germán Toro-Pérez, der dort noch immer aktiv ist.

Amphigory – Unsinn und Ansinnen

Erstmals in seiner Geschichte hat das RSO Wien einen „Ersten Gastdirigenten“ engagiert – und selbstverständlich ist es einer der wichtigsten Experten für das Repertoire der Gegenwart: Symbolträchtig beginnt Peter Eötvös sein Engagement beim ORF Radio-Symphonieorchester im musikprotokoll, jenem Festival, mit dem ORF und Ö1 alljährlich ihre Kompetenz für neue Musik in Österreich unter Beweis stellen. Auftragswerke von Olga Neuwirth und Bernhard Gander stehen im internationalen Umfeld von ebenfalls neuen Arbeiten der Britin Rebecca Saunders und des Deutschen Matthias Pintscher.

Um die herausragende künstlerische Energie dieses besonderen Klangkörpers weiß auch die jüngere Komponistengeneration – Bernhard Gander benennt dies in seinem neuen Stück für das RSO gleich im Titel *Lovely Monster*. In diesem Konzert sind gemeinsam mit dem Orchester renommierte Solisten zu hören. Der Jungstar der Bratsche Antoine Tamestit spielt Olga Neuwirths neues Werk und die junge amerikanische Sopranistin Marisol

Montalvo verwandelt sich in *Herodiade*, die im Dialog mit ihrem Spiegelbild in die Abgründe ihres Begehrens blickt. Der Komponist Matthias Pintscher entwickelt aus dieser auf einem Mallarmé-Text beruhenden Szene eine vibrierende Orchester-Landschaft mit Frauenstimme, deren vielleicht zentralen Satz er dann aber unbegleitet lässt: „J’attends une chose inconnue“.

Seven Last Words

Mitternacht, Samstag, im Kreuzgang der Minoriten am Mariahilferplatz: Klavierklänge eines Werks über „Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz“ – Musik von Joseph Haydn im Haydn-Jahr. Musik, die aber auch – zumindest in der von Marino Formenti gespielten Fassung für Klavier – im Gestus an Morton Feldman erinnert. Wie ein fotografisches Negativ dazu verhalten sich Bernhard Langs *Seven Last Words*, die sich direkt auf Haydn beziehen: Aus dem Sich-Versenken wird ein Sich-Erheben, aus der Frömmigkeit wird Aufbegehren, aber es bleibt das gleiche Bild von musikalischer Intensität, von letztlich metaphysischer Herausforderung.

solo-recital-suite

Es gibt Instrumente, da wundert es nicht, sie länger allein auf der Bühne zu sehen – das Klavier natürlich, vielleicht auch die Geige. Aber Solo-Recitals mit Kontrabass oder auch mit Trompete entsprechen nicht den Erwartungen konzertanten Zuhörens. Dieser Abend bringt beides: Uli Fussenegger, Kontrabass-Solist des Klangforum Wien, schöpft fragil und eindrucksvoll alle Klangnuancen und auch technischen Möglichkeiten seines Instruments aus. Und der Trompeter und Gesamtkünstler Franz Hautzinger bricht mit seinem Alter Ego-Projekt *Gomberg* in dessen nächste, dritte Phase auf. Dazwischen steht eine komplexe Klanglandschaft von Kaffe Matthews, die für ihre elektronischen Kompositionen teils direkt aus dem Konzertsaal stammendes Tonmaterial sampelt.

Touch this Sound! #3

Für sein Projekt *Labyrinthitis* hat Jacob Kirkegaard im Wortsinn seine Ohren nach innen gerichtet und eine interaktive Soundinstallation aus Klängen geschaffen, die – als Produkte otoakustischer Emissionen – alle im Ohr, im Gehörgang von Kirkegaard entstanden sind. Kirkegaard hat sie mit einer speziellen technischen Ausrüstung aufgenommen und daraus eine Komposition geformt, die nun bei den Hörerinnen und Hörern zu weiteren otoakustischen Emissionen führt.

Out of Tune – Konzertreihe elektronischer Musik

Können wir elektronische Musik verstehen? Welche Konzepte des Zugriffs sind noch gültig, nachdem sich die Musik längst von traditionellen Kontexten, Kriterien, Hörgewohnheiten gelöst hat? Wie orientieren wir uns, wo die elektronische Musik noch keine allgemeingültigen Konzepte musikalischen Verstehens hat etablieren können, sondern wo theoretische Zugriffe sehr unterschiedlicher Musik- aber auch Kunstdisziplinen gleichberechtigt nebeneinander stehen? Und dennoch gehen wir von Kriterien des Musikverstehens aus – auch wenn sie noch nicht explizit benennbar sein mögen. „Out of Tune“ beschäftigt sich mit diesen Fragen nach einem verstehenden Zugriff auf Musik – und damit ihrer Inhalte – über verschiedene vermeintlich traditionelle Ausgangspunkte und unterschiedliche Präsentationsformen und Interpretationen.

Programm musikprotokoll 2009:

Christian Scheib, Susanna Niedermayr

Programm Out of Tune:

Heike Schleper & Bernhard Schreiner

Die Reihe „Touch This Sound!“ ist inspiriert und ko-kuratiert von CTM (Club Transmediale) und Today'sArt

***talking landscapes* ist Teil der Serie „Dass es so weitergeht, ist die Katastrophe!“ (Walter Benjamin), ein Kooperationsprojekt von ESC im LABOR und steirischer herbst in Kooperation mit dem musikprotokoll.**

ORCHESTERMINIATUREN FÜR DAS RSO WIEN

Beinah hundert Miniaturgeschenke – nach dem Motto 40 Sekunden zum 40. Geburtstag – haben Österreichs Komponistinnen und Komponisten dem RSO im Sommer 2009 zukommen lassen. Gespielt werden sie ab Mitte Oktober im Programm Ö1 von Pasticcio bis Zeit-Ton, im OTF TV-Kulturprogramm, im Netz unter rso.orf.at und oe1.orf.at, zu vielen weiteren live Gelegenheiten. Zusätzlich wird noch eine Auswahl daraus an genau 40 eigenen „Einminuten-Sendeplätzen“ in Ö1 zum 40. Geburtstag präsentiert.

Sendetag	Komponist/innen	Sendezeit	Sendetag	Komponist/innen	Sendezeit
Mo, 19.10.	Peter Ablinger	07.58	Mo, 26.10.	Bernhard Gander	07.58
	Klaus Ager	14.58		Wolfgang Mitterer	14.58
	Rainer Bischof	16.53		Olga Neuwirth	16.28
	Francis Burt	21.58		Hermann Nitsch	19.05
Di, 20.10.	Friedrich Cerha	07.58	Di, 27.10.	Georg Nussbaumer	07.58
	Chaya Czernowin	14.43		Thomas Pernes	14.43
	Iván Eröd	16.53		Mathias Rüegg	16.53
	Karlheinz Essl	21.58		Jorge Sánchez-Chiong	21.58
Mi, 21.10.	Beat Furrer	07.58	Mi, 28.10.	Elisabeth Schimana	07.58
	Clemens Gadenstätter	14.43		Thomas Daniel Schlee	14.43
	Erin Gee	16.53		Johanna Doderer	16.53
	Nali Gruber	21.58		Kurt Schwertsik	21.58
Do, 22.10. (RSO-TAG)	Georg Friedrich Haas	07.58	Do, 29.10.	Andrea Sodomka	07.58
	Dieter Kaufmann	14.43		Burkhard Stangl	14.43
	Katharina Klement	16.53		Johannes Maria Staud	16.53
	Franz Koglmann	21.58		Erich Urbanner	21.58
Fr, 23.10.	Gerd Kühr	07.58	Fr, 30.10.	Herbert Willi	07.58
	Thomas Larcher	14.43		Manon-Liu Winter	14.43
	Bernhard Lang	16.53		Joanna Wozny	16.53
	Klaus Lang	19.58		Mia Zabelka	21.58

40 GESCHENKE ZU 40 JAHRE RSO WIEN

musikprotokoll 2009

musikprotokoll 2009

Überblick	1
Touch this Sound!	6
Fleischgewordene Netzwerkknoten	7
Das musikprotokoll 2009 in Radio Österreich 1	10

Donnerstag, 8. Oktober 2009 11

touch this sound #1

Pure/Erich Berger *Heart Chamber Orchestra* 12

GX Jupitter-Larsen and The Haters *Ion-Gun* 14

Lucky Dragons *Make a baby* 17

Freitag, 9. Oktober 2009 19

touch this sound #2

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius 20

Chordos String Quartet

Abime – Abgrund und Aufbruch

Mauricio Sotelo *Klang-Muro-for-Klangforum* 21

Johannes María Staud *One Movement and Five Miniatures* 23

Germán Toro-Pérez *Inventario IV (Wespensterben)* 25

Jorge E. López *Gonzales the Earth Eater* 26

Klangforum Wien

Christopher Fox *Terra incognita* 28

Rebecca Saunders *murmurs* 30

Elena Mendoza *Nebelsplitter* 32

José Manuel López López *African Winds* 33

Qin Wenchen *The Sun Shadow VIII* 34

ensemble recherche

Samstag, 10. Oktober 2009 35

touch this sound #2

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius 36

Chordos String Quartet

Amphigory – Unsinn und Ansinnen

Bernhard Gander *Lovely Monster* 38

Olga Neuwirth *Remnants of Song ... an Amphigory* 39

Rebecca Saunders *traces* 40

Matthias Pintscher *Hérodiade – Fragmente* 41

RSO Wien

Seven Last Words

Bernhard Lang *Seven Last Words* 42

Bernhard Lang *Monadologie V – 7 Last Words of Hasan* 43

Joseph Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* 45

Marino Formenti

Sonntag, 11. Oktober 2009 47

Christine Clara Oppel *talking landscapes* 48

solo-recital-suite

Uli Fussenegger 49

Kaffe Matthews 50

Franz Hautzinger *Gomberg III* 52

touch this sound #3

Jacob Kirkegaard *Labyrinthitis* 53

ORF Kunstradio on-site | on-air | on-line

Impressum 54

Tickets 55

Kalendarium 56

Locations 58

Produkte 59

Susanna Niedermayr

Touch this Sound!

Ein Projekt des ECAS/ICAS-Festivalnetzwerkes der European und International Cities of Advanced Sound

Was ist hinter der Bühne, der Kunst, die wir hören und sehen? Wer produziert diese Kunst unter welchen Bedingungen und wer hilft dabei mit? Diese und artverwandte Fragen standen im Zentrum des diesjährigen Berliner Festivals Club Transmediale, dessen Motto heuer zum 10jährigen Bestehen *Structures. Backing up independent audiovisual cultures* lautete. Es wurde Resümee gezogen, um den Status quo diskutieren zu können, und es wurde gleichzeitig auch auf die Wurzeln verwiesen, denn eben Infrastruktur zu bieten, war bei der Festivalentstehung 1999 das primäre Ziel der Club Transmediale Gründer. Die Clubkultur, die im Zuge der digitalen Revolution mit ihren diversen elektronischen Musikspielformen entstanden war, hatte gerade begonnen, sich immer mehr ausdifferenzieren, und eine stetig anwachsende Schar an die neuen Medien begeistert und kreativ nutzenden Künstlerinnen und Künstlern suchte nach Plattformen, die es ihnen ermöglichte ihre Arbeiten zu produzieren und zu präsentieren.

Im Schatten eines erstarkenden Neoliberalismus bildete sich mit der Einführung des Heimcomputers und des Internets so eine Kultur, die anstatt den Wettkampf zu forcieren, auf Zusammenarbeit setzte. Stichworte: Open Source, neue Lizenzmodelle, soziale Netzwerke. Und es entstand jene Festivallandschaft, in der auch der Club Transmediale eingebettet ist. In dieser geht es nicht primär darum, diese neue Kultur möglichst gewinnbringend zu verkaufen, vielmehr versuchen deren ProtagonistInnen, dem hier stattfindenden Paradigmenwechsel in ihrem Tun gerecht zu werden; Arbeitsmethoden und -praktiken zu entwickeln, die dem Wesen der digitalen Medien entsprechen.

Sich dabei als Teil einer internationalen Bewegung zu verstehen, musste erst erlernt werden. Seit zwei Jahren wird nun am Aufbau des Festivalnetzwerkes ECAS/ICAS der European und International Cities of Advanced Sound gearbeitet, zu dem sich mittlerweile bereits rund 25 Festivals zusammengeschlossen haben. *Structures. Backing up*

independent audiovisual cultures eben. Im Herbst 2009 stellt sich ECAS/ICAS mit geballter Energie der breiten Öffentlichkeit vor. Und das Projekt *Touch this Sound!* vom Den Haager Today'sArt Festival, dem Club Transmediale und dem Grazer Musikprotokoll im steirischen Herbst, ist dabei einer der ersten, unter der Schirmherrschaft von ECAS/ICAS gemeinsam entwickelten Programmschwerpunkte.

Susanna Niedermayr

<http://icasnetwork.com/>

<http://icas.us>

<http://portal.today'sart.nl/>

<http://www.clubtransmediale.de>



Jan Rohlf

Fleischgewordene Netzwerkknoten

In der elektronischen Musik hat der Körper lange keine Rolle gespielt, schlicht, weil er zur Klangerzeugung nicht mehr gebraucht wurde. Im Digitalzeitalter erobert er nun die Bühne zurück: als Rohmaterial und Interface, Datenquelle und Ausgabemedium zugleich. Jan Rohlf über die aktuelle Entwicklung hybrider Mensch-Maschinen-Systeme.

Die enge Verbundenheit von Klang und menschlichem Körper erscheint zunächst wie eine banale Tatsache. Wie alle physischen Dinge in dieser Welt erzeugt unser Körper Schallereignisse, indem er in Schwingung versetzt wird oder andere Objekte zum Schwingen bringt. Mit der Stimme verfügen wir, wie alle höheren Lebewesen, darüber hinaus über ein äußerst differenziertes Klangorgan. Und schließlich ist umgekehrt auch alles, was wir wahrnehmen, zunächst durch das sensorische System unseres Körpers vermittelt. Geräusche und Klänge schienen daher lange Zeit unauflöslich an die Anwesenheit von Körpern und die Wechselwirkungen der Materie gebunden. Über Jahrtausende war die geistig-imaginäre Tätigkeit des Musikers nicht zu trennen von den konkreten Artikulationen seines Körpers oder dessen Interaktion mit den akustischen Klangkörpern der Instrumente.

Erst mit der Entdeckung von Elektrizität, Tonaufzeichnung und Elektroakustik zwischen dem frühen 18. und der Mitte des 20. Jahrhunderts gelingt die Entkoppelung von Klang und Klangkörper. Der Klang löst sich von den Körpern der Objektwelt und residiert nun nicht mehr allein in dem durch Sinnesorgane zugänglichen Teil der physischen Welt, sondern auch in der nur durch technische Hilfsmittel wahrnehmbaren Sphäre elektromagnetischer Felder. In den digitalen Informationsströmen des Computers wird der Klang dann endgültig autonom: Als pure Information ist er jeglicher Analyse, Synthese und Transformation zugänglich. Klänge können frei programmiert oder aus musikfremden Daten generiert und auf technischen Systemen abgespielt werden – ohne dass ein Musiker als ausführender Interpret oder ein Klangkörper im herkömmlichen Sinn benötigt wird.

In Reaktion auf diese Entwicklung suchen Künstler heute verstärkt nach neuen Wegen, ihre und andere Körper in die elektronische Musik zurückzuholen. Dabei geht es – neben dem Interesse an Selbstbeobachtung und der jahrtausendealten Praxis der Bewusstseinsmanipulation, seit Huxley Psychedelik genannt – um nicht weniger als die Rehabilitation einer sinnlich affektiven Aufführungspraxis auch in der elektronischen Kunst. Interessanterweise sind es dabei im Prinzip die gleichen Technologien, die Klang und Körper zunächst entkoppelten, die heute ihre erneute Annäherung ermöglichen: Die universelle Transformierbarkeit elektronischer Daten erlaubt es Künstlern, die unsichtbaren und prozesshaften Aggregatzustände des Leibes zu analysieren, zu manipulieren und schließlich zu neuartigen Instrumenten in Form hybrider Mensch-Maschinen-Systeme zusammenzuschalten.

Geläufige Formen solcher Systeme verwenden Interfaces, die die Bewegungen eines Performers mittels Sensoren lesen und zur Erzeugung und Modulation von Klängen und Bildern nutzen. Auch die Signale von Nerven- und Herzkreislaufsystem werden als Brainwavemusic, Biomusic oder Regenerative Music für Partitur- oder Klangsynthesen herangezogen. Bereits 1965 nutzte Alvin Lucier in seinem Stück *Music for Solo Performer* Gehirnwellen, um Klänge zu generieren. Elektroden an seinem Kopf empfangen Signale, die er verstärkte und an Lautsprecher sandte, die wiederum die Membranen von Perkussionsinstrumenten im Konzertsaal zum Klingen brachten. Gut 40 Jahre später sind die kollektiven Performances des US-amerikanischen Künstlerduos Lucky Dragons komplexer: Beim musikprotokoll im steirischen herbst werden sie zur Klangerzeugung Spannungsimpulse durch das Publikum leiten und mittels „Körperkontakt-Verschaltung“ und Hautwiderstände modulieren.

Ähnliche Prinzipien von Biofeedback und Vernetzung nutzt auch das Künstlerduo Terminalbeach (Peter Votava und Erich Berger) bei seinem Projekt Heart Chamber Orchestra, ebenfalls in diesem Jahr beim musikprotokoll im steirischen

herbst. Den Musikern applizierte elektrokardiografische Sensoren (EKG) erzeugen mittels Algorithmen Partituren, die von den Musikern wiederum ohne Zeitverzögerung gespielt werden. Dieses Biofeedback ermöglicht die Beeinflussung unbewusster physiologischer Prozesse. Die Musiker bespielen die technische Apparatur und die Apparatur bespielt die Musiker; gemeinsam bilden sie ein Instrument.

Daneben stehen künstlerische Strategien, die auf direkte physiologische Wirkungen von Schall und anderen Frequenzen abzielen. Künstler wie die zwischen Frankreich und Berlin pendelnden Lynn Pook & Julien Clauss oder der US-Amerikaner Mark Bain versuchen mit der Verwendung von taktilen Impulsgebern und tiefen Frequenzen nahe bzw. unterhalb der menschlichen Hörgrenze, Musik körperlich spürbar zu machen. Infrasound kann Boden, Wände und Körper der Konzertbesucher zum Vibrieren bringen; starke physiologische Empfindungen von Übelkeit und Atemnot bis zu relaxierenden Wirkungen sind möglich. Nicht von ungefähr kommt es daher im Drone-Doom – einer Spielart des extremen Heavy Metals – zur Fetischisierung der mysteriösen „Brown Note“, die angeblich den Verdauungsapparat zu spontaner Entleerung anregt.

Andere Beispiele nutzen das Prinzip der Frequenzfolge des Gehirns (Brain Entrainment) zur audiovisuellen Stimulation mit dem Ziel der Bewusstseinsänderung. Solche Apparaturen – wie etwa die in den Sechzigern entworfene Dreamachine Brion Gysins oder das 2005 entstandene Projekt *Feed* des Österreicher Kurt Hentschlagers – instrumentalisieren den menschlichen Wahrnehmungsapparat als konstitutives Element ihrer Kompositionen. Diese Kompositionen vollenden sich erst durch das synästhetische Wechselspiel der Einzelsinne, die „Fühlung“ aufnehmen und so aktiv Erfahrungswirklichkeiten hervorbringen. Auch Jacob Kirkegaards Projekt *Labyrinthitis*, das beim Herbst im MUMUTH-Foyer aufgeführt und live vom ORF Kunstradio übertragen wird, basiert auf dieser Einbeziehung der „taktile“ Wahrnehmung des Publikums: Zwei in bestimmtem Verhältnis zueinander stehende Frequenzen regen Eigenvibrationen im Innenohr der Zuhörer an. So entsteht eine dritte Frequenz, der sogenannte Tartini-Ton, der lediglich vom entsprechenden Subjekt selbst wahrgenommen werden kann.

Der prozessuale Charakter dieser Arbeiten und ihrer Ausführungspraxis ist offenkundig inspiriert von der Performance-Art, Happening, Fluxus, Expanded Cinema und den Closed-Circuit-Installationen der Videokunst. Ihre Wurzeln greifen jedoch über die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hinaus in die Geschichte wissenschaftlich-technischer Innovationen und ihrer vor allem im 18. und 19. Jahrhundert populären theatralen Demonstrationen. Als Rohmaterial dient in erster Linie der biologische, nicht der symbolische Körper.

Da der Körper jedoch nie von seinen Metaphern und den dadurch aufgerufenen Emotionen, Utopien und Dystopien getrennt werden kann, provozieren die Arbeiten vielfältige Assoziationen und Ambivalenzen. Ein Anliegen ist es dabei, die Trennung von „Leib“ als dem Ort unmittelbarer phänomenologischer Erfahrung und „Körper“ als dem objektivierbaren Gegenstand zivilisatorischer Konditionierung zu problematisieren. Der Instrumentalisierung und Medialisierung des Körpers wird die Realität des Leibes gegenübergestellt. Dabei kann sich der Leib gerade in seiner Durchdringung gegen die Technik behaupten, wenn deren Wirkung als das Ausgesetztsein gegenüber leibfremden Stimuli und folglich als Differenz erfahren wird.

Andersherum können diese Stimuli durch ihre physiologische Reizantworten aktivierende Wirkung bzw. durch die so etablierte Kopplung von Leib und Technik auch internalisiert werden. Eine scharfe Trennung zwischen Leib, Körper und Maschine scheint dann nicht mehr möglich. Die überwältigende Dynamik der Erfahrungen, der die Wahrnehmenden ausgesetzt sind, wird als Einbruch des Formlosen und Unbekannten sowohl in die rigide Kontroll-Architektur der technischen Apparatur als auch in die Integrität des Subjektes erlebt. Dieser Einbruch wird immer erst durch die Korrelation von Technik und Physiologie ermöglicht. Dabei übertragen sich Attribute des Organischen auf die Technik, während im Gegenzug der Körper vielfach technologisch eingeholt wird. Er ist Sender und Empfänger, Interface, Netzwerkknoten, Datenquelle, Resonanzraum und Ausgabemedium zugleich. In letzter Konsequenz wird dadurch unscharf, wann der Körper Objekt und wann Subjekt ist. So entwerfen die Kunstwerke Vorstellungen einer kybernetisch

vernetzten, hybriden Körperlichkeit als eine dynamische Pluralität aus kommunizierenden Informationsströmen, technologischen Zonen und organischen Verdichtungen.

Jan Rohlf

Jan Rohlf ist Künstler, freier Kurator und Organisator des CTM – Festival for Adventurous Music and Related Visual Arts/club transmediale sowie Mitbegründer des Berliner Projektraums General Public.

Gemeinsam mit Susanna Niedermayr und Olof van Winden (TodaysArt, Den Haag/NL) kuratiert er den diesjährigen musikprotokoll-Schwerpunkt *Touch this sound!* beim steirischen herbst. *Touch this sound!* ist ein Projekt des Festivalnetzwerks ECAS/ICAS (European and International Cities of Advanced Sound).

Nachdruck: steirischer herbst 2009 Magazin

DE:BUG

MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE LEBENSASPEKTE
MUSIK, MEDIEN, KULTUR, SELBSTBEHERRSCHUNG



JETZT AM KIOSK RUNTERLADEN

WWW.DE-BUG.DE

Das musikprotokoll 2009 in Radio Österreich 1

Mi., 7.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
Zeit-Ton Magazin. Rückblick, Vorschau und aktuelle CDs.
Mit einer Vorschau auf das musikprotokoll im steirischen herbst. **Gestaltung: Susanna Niedermayr**

Fr., 9.10. | 19.30 Uhr | Ö1 Aus dem Konzertsaal (live)
Der Inbegriff eines klassischen musikprotokoll-Abends des Aufbruchs in die Moderne, interpretiert von den Meistern des Fachs dem Klangforum Wien. **Gestaltung: Ursula Strubinsky**

So., 11.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Kunstradio (live)
on-line : on-air : on-site
Für sein Projekt *Labyrinthitis* hat Jacob Kirkegaard im Wortsinn seine Ohren nach innen gerichtet und eine interaktive Sound-Installation aus Klängen geschaffen.
Gestaltung: Susanna Niedermayr

Mo., 12.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
musikprotokoll 09. ensemble recherche
Werke von Musikschaaffenden aus Spanien und England präsentiert das ensemble recherche bei seinem Konzert am 9. Oktober in der Grazer Helmut-List-Halle: so u. a. eine neue Komposition der Britin Rebecca Saunders.
Gestaltung: Lothar Knessl

Di., 13.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
musikprotokoll 09. Seven last words
Wie ein fotografisches Negativ zu Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz* verhalten sich Bernhard Langs *Seven Last Words*. Diese Musik bezieht sich nämlich direkt auf Haydn: Aus dem Sich-Versenken wird ein Sich-Erheben, aus der Frömmigkeit wird Aufbegehren, aber es bleibt das gleiche Bild von musikalischer Intensität, von letztlich metaphysischer Herausforderung.
Gestaltung: Ursula Strubinsky

Do., 15.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
musikprotokoll 09. Touch this Sound!
Im Rahmen des Programmschwerpunktes „Touch this Sound!“,

präsentiert das musikprotokoll Musik zum – beinahe – anfassen. Mit Ausschnitten aus u.a. dem Heart Chamber Orchestra von Terminalbeach, der Performance *Make a Baby* von den Lucky Dragons und der Konzertinstallation *Breathing Music* von Juste Janulyte, gemeinsam mit Dovydas Klimavičius. **Gestaltung: Susanna Niedermayr**

Fr., 16.10. | 19.30 Uhr | Ö1 Aus dem Konzertsaal
Erstmals in seiner Geschichte hat das RSO Wien einen „Ersten Gastdirigenten“ engagiert – und selbstverständlich ist es einer der wichtigsten Experten für das Repertoire der Gegenwart: Peter Eötvös. Der Jungstar der Bratsche Antoine Tamestit spielt Olga Neuwirths neues Werk und die junge amerikanische Sopranistin Marisol Montalvo verwandelt sich in Matthias Pintschers Komposition in „Herodiade“, die im Dialog mit ihrem Spiegelbild in die Abgründe ihres Begehrens blickt.
Gestaltung: Christian Scheib

Fr., 16.10. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
musikprotokoll 09. Solisten-Recitals.
Im Rahmen der Solisten-Recitals schöpfte Uli Fussenegger, Kontrabass-Solist des Klangforum Wien fragil und eindrucksvoll die technischen Möglichkeiten und Klangnuancen seines Instruments aus. Und der Trompeter und Gesamtkünstler Franz Hautzinger brach mit seinem Alter Ego-Projekt *Gomberg* in dessen nächste, dritte Phase auf.
Gestaltung: Elke Tschalkner

Fr., 30.10. | 19.30 Uhr | Ö1 Aus dem Konzertsaal
Mitschnitt der Klavierfassung von Josef Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, gespielt von Marino Formenti. **Gestaltung: Christian Scheib**

Do., 5.11. | 23.05 Uhr | Ö1 Zeit-Ton
In ihrem Solisten Recital beim heurigen musikprotokoll kleidet Kaffe Matthews das MUMUTH mit einem feinen Klanggespinnst aus, bestehend aus zum Teil direkt vor Ort in Echtzeit eingefangenen Klängen.
Gestaltung: Susanna Niedermayr



touch this sound #1

Pure/Erich Berger
GX Jupiter-Larsen and The Haters
Lucky Dragons

8.10.

Donnerstag

Terminalbeach

Heart Chamber Orchestra

Heart Chamber Orchestra

Heart Chamber Orchestra ist eine audiovisuelle Performance, die von einem zwölfköpfigen klassischen Orchester und dem Künstlerduo Terminalbeach präsentiert wird. Die Musiker und Musikerinnen des Orchesters steuern dabei mit ihren Herzschlägen ein Kompositions- und Visualisierungssystem und generieren so in Echtzeit die Partitur für die akustischen und elektronischen Instrumente. Demzufolge wird auch nicht vom Blatt gelesen und gespielt, sondern von Computerbildschirmen. Die Konstellation des Heart Chamber Orchestra bildet somit eine Struktur, bei der die Musik im wahrsten Sinn des Wortes „von Herzen kommt“.

Heart Chamber Orchestra Background

In der westlichen Kultur gilt das Herz als das Zentrum des Gefühls, was in der Sprache mit Redewendungen wie „sein Herz an jemanden verlieren“ oder „das Herz zerreißen“ zum Ausdruck kommt. Im Herzschlag spiegelt sich auch der körperliche Zustand des Menschen. Heftiges Pochen verweist auf körperliche Anspannung, beginnt das Herz wie wild zu klopfen, kann dies ein Zeichen für Angst, Stress oder Erregung sein. Ein langsamer Puls wiederum ist bei tiefer Entspannung oder während des Schlafes zu beobachten. Durch Meditation oder Biofeedback-Training können diese körperlichen Zustände manipuliert werden. Und schließlich ist das Herz ein lebenswichtiges Organ, der Grundstock menschlichen Lebens – und für manche gar der Sitz der metaphysischen Seele.

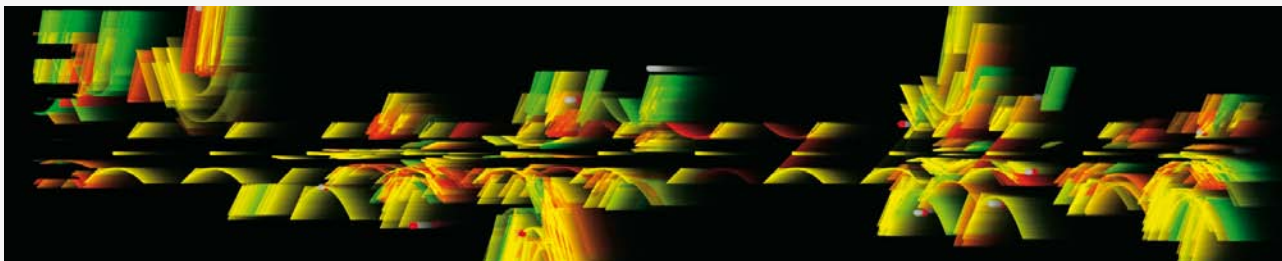
MusikerInnen, Sensoren und Computer

Die Herzfunktionen der Musiker und Musikerinnen werden von am Körper getragenen EKG-Sensoren erfasst und von einem Computer in Echtzeit analysiert und ausgewertet. Aus den so gewonnenen Daten wird mittels verschiedener Algorithmen eine Partitur komponiert. Diese ist gewissermaßen ein lebendiges Geschöpf, abhängig vom Zustand der Herzen der ausführenden Orchestermitglieder, beeinflussen und verändern doch deren Herzschläge die Komposition und vice versa. Mit anderen Worten: Orchester und elektronische Komposition sind in einer klassischen Feedback-Schleife miteinander verbunden.

Die Musik, die zur Gänze während der Performance entsteht, ist Ausdruck dieses Prozesses und spiegelt einen Organismus wieder, der sich aus dem (zirkulären) Wechselspiel von Orchestermitgliedern und Maschine herausbildet.

Transformation, Sonifikation und Visualisierung

Heart Chamber Orchestra orientiert sich zwar an der Terminologie der traditionellen Musik, vollzieht aber eine inhaltliche und strukturelle Transformation: Das Konzept des traditionellen Kammerorchesters als kleines Solistenorchester ohne Dirigenten wird von Terminalbeach über diesen Kern hinaus um die Rolle des Komponisten erweitert. Das gleichzeitige Komponieren und Interpretieren macht den zuvor bloß interpretierenden Musiker zum Hermeneuten, zum Handelnden.



Da es keine niedergeschriebene Partitur gibt, sondern sich diese im Spiel aus den Herzschlägen generiert, kann es auch keine Probe im ursprünglichen Sinn des Wortes geben. Für das Heart Chamber Orchestra bedeutet „Probe“ daher, die „ungewohnte Herausforderung einer im Moment geschriebenen Komposition zu meistern“.

Neben dem musikalischen Output – also der Transformation der Pulse der Musiker und Musikerinnen in Partitur-Fragmente, die von Terminalbeach auf ihren mitten im Zuschauerraum platzierten Computern genau im Moment ihrer Schöpfung behutsam zur Komposition arrangiert werden – bildet auch die visuelle Darstellung dieses Geschehens einen integrierenden Bestandteil der Performance. Die aus den Heart Chamber Orchestra-Daten generierten und auf zwei Bildwände projizierten Computergrafiken schaffen eine andere sinnliche und narrative Ebene. Akustische und visuelle Interaktion lassen Heart Chamber Orchestra zu einem synästhetischen Erlebnis für das Publikum werden: Die Herzschläge der Orchestermitglieder und ihre Beziehung zueinander werden sowohl hör- als auch sichtbar.

Die Kunst der Implikation

Heart Chamber Orchestra ist keine Komposition im herkömmlichen Sinne, sondern von Musik, Kunst und Wissenschaft inspiriert – ein interdisziplinärer Ansatz, der zugleich die Grenzen der zeitgenössischen Praxis innerhalb dieser Disziplinen hinterfragt. Der schöpferische Akt schafft hier nicht einen Gegenstand, sondern definiert einen Raum der Möglichkeiten, eine Struktur, in der sich Prozesse frei entfalten können. Da es keine klare Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Interpreten gibt, entsteht ein Lese-/Schreib-Kontinuum, das nicht von einem Autor allein besetzt werden kann.

Übersetzung: Friederike Kulcsar

www.heartchamberorchestra.org



Terminalbeach

Pure aka Peter Votava (A/D), Konzept, Realisation

Erich Berger (A/FIN), Konzept, Realisation

Heart Chamber Orchestra

mit Studierenden der Kunstuniversität Graz

Yukino Asano, Violine

Iryna Pihovych, Viola

Tibor Szabo, Violoncello

Katja Finsel, Violoncello

Vitaliy Lutsyk, Kontrabass

Alexander Muhr, Klarinette

Reinhard A. Deutsch, Fagott/Kontrafagott

Georg Laller, Tuba

Markus Wonisch, Posaune

Adam Gal, Horn

Istvan Barath, Trompete

Igor Ivanov, Bassklarinette

Heart Chamber Orchestra wurde mit der Trondheim Sinfonietta im Oktober 2006 in Trondheim (Norwegen) im Rahmen des Festivals für Kunst und neue Technologie Trondheim Matchmaking uraufgeführt.



GX Jupiter-Larsen and The Haters *Ion-Gun*

Susanna Niedermayr im Gespräch mit GX Jupiter-Larsen

Susanna Niedermayr: Sie bezeichnen sich gerne als „Jack of all Trades“ und „Master of None“, als ein Hansdampf in allen Gassen, warum?

GX Jupiter-Larsen: Weil mich alle Medien gleichermaßen interessieren, das Buch, der Film, das Video, die Installation, das Objekt, Kunstlandschaften, das Radio, der Computer, das Internet, jedes Medium hat seine ganz speziellen Qualitäten. Und am interessantesten finde ich, eine Idee von einem Medium in ein anderes zu übersetzen. Das Radio, das Buch, der Film, die verschiedenen Medien funktionieren dann wie ein Filter, der auf die durch ihn gehende Information Einfluss ausübt, und genau dieser Aspekt, eben wie sich Information durch den Prozess des Filterns verändert, interessiert mich.

Susanna Niedermayr: Als einen wichtigen frühen Einfluss nennen Sie die Punk-Bewegung, was speziell hat Sie hier inspiriert?

GX Jupiter-Larsen: An Punk haben mich viele Aspekte interessiert, etwa der DIY-Ansatz, die Idee, dass man seine eigenen Platten herausbringen und seine eigenen Konzerte veranstalten sollte. Ganz besonders interessiert hat mich aber die Dynamik, die sich bei einem Punk-Konzert zwischen der Band auf der Bühne und dem Publikum entwickelte. Das Publikum war Teil der Show. Mitunter fand im Publikum sogar mehr Show statt, als auf der Bühne, zumindest in den frühen Tagen von Punk. Diese Dynamik wollte ich in meiner Arbeit auch herstellen. Es hat einige Jahre gedauert, bis ich das auch auf einer reflexiven Ebene verstanden habe, aber während meiner Punkzeit habe ich jedenfalls begonnen herauszufinden, was ich eigentlich tun wollte.

Susanna Niedermayr: Als eines Ihrer erfolgreichsten Projekte nennen Sie in diesem Zusammenhang auch heute noch ihre 1983 erschienene dritte Platte. Was war hier die Idee?

GX Jupiter-Larsen: Diese Platte hatte, so wie jede andere Platte auch, Rillen, nur verbarg sich in diesen dann nicht wie erwartet Musik. Es gab auf dieser Platte erst einmal gar nichts zu hören. Stattdessen legte ich jedem Exemplar eine Bedienungsanleitung bei. Darauf stand, dass die Platte vom jeweiligen Besitzer erst fertig gestellt werden müsse. Dieser sollte einige Kratzer in die Platte machen, welche er sich dann auch sogleich mit Hilfe seines Plattenspielers anhören konnte. Obwohl es sich hierbei um ein komponiertes Werk handelt, ist es keine Komposition. Die Grenze zwischen Künstler und Publikum löst sich auf, es ist nicht mehr klar, wer nun wer ist. Ist der Zuhörer bzw. die ZuhörerIn nun Mitglied der Band? Letztendlich sind aber all diese Fragen irrelevant, denn man weiß sofort, nachdem man die Bedienungsanleitung gelesen hat, was zu tun ist mit diesem Objekt. Man weiß all die Dynamiken, die hier stattfinden, vielleicht nicht in die richtigen Worte zu fassen, aber man versteht unmittelbar. Die ZuhörerInnen tragen zum Schaffensprozess der Platte bei und dabei wird die Platte zur Performance.

Susanna Niedermayr: Später haben Sie dann ja ganz auf Vinyl verzichtet...

GX Jupiter-Larsen: Für diese dritte Platte brauchte man immer noch Elektrizität und einen Plattenspieler, und ich dachte mir im Anschluss an dieses Projekt, ich sollte nun eine Platte machen, die gar nichts mehr mit Musik zu tun hatte. Im Wesentlichen war die Platte ja ein Requisit, das zum Ausführen der Performance diente. Ich veröffentlichte dann also eine Platte, die gar keine Rillen mehr hatte und in einem Sack voller Erde steckte. In der Bedienungsanleitung stand, dass man mit der Erde an der Platte reiben sollte. Da viele dachten, dass sie die mit der Erde eingeriebene Platte schließlich wiederum mit dem Plattenspieler abspielen sollten, um den dabei entstehenden Klang hören zu können, entschloss ich mich, noch einen Schritt weiter zu gehen. Ich nahm einen Haufen silbernen glänzender Plastikstücke und besorgte für jedes Plastikstück eine Schachtel in einer



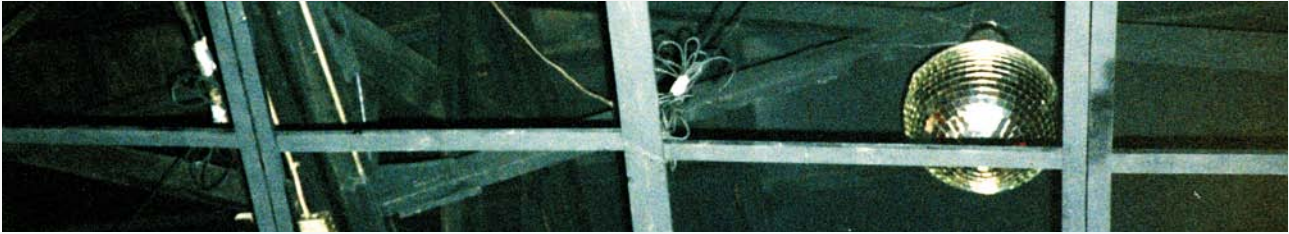
ähnlichen Farbe, polsterte diese aus und legte das Plastikstück hinein. Daraufhin fertigte ich wieder eine Bedienungsanleitung an, auf der diesmal stand, dass der jeweilige Besitzer bzw. die jeweilige Besitzerin, das Plastikstück nehmen und mit Wasser übergießen sollte. Da kam dann aber wirklich niemand mehr auf die Idee, das nasse Plastik auf den Plattenspieler zu legen.

Susanna Niedermayr: Das zentrale Thema ihrer Arbeit ist die Entropie. Was fasziniert Sie an der Entropie?

GX Jupiter-Larsen: Die Entropie bestimmt den Lauf der Dinge. Die Entropie ist jene Kraft, die während sie Leben schenkt, dieses auch gleichzeitig wieder nimmt. Darin steckt eine gewisse Ironie, die ich in jungen Jahren sehr lustig fand und die mich in meiner künstlerischen Arbeit, sowohl auf als auch jenseits der Bühne sehr inspirierte. Als ich dann als Künstler schon ein bisschen reifer war, fand ich heraus, dass es viele verschiedene Definitionen von Entropie gibt. In einer heißt es, dass Entropie ein Werkzeug ist, mit dem man das Ausmaß von Verfall messen kann. Diese Idee finde ich sehr interessant, und ich habe mir auch bereits eine Vielzahl von Messwerkzeugen geschaffen. Man kann beobachten, wie ein Blatt am Wegesrand langsam verrottet, letztendlich holt sich die Natur so jene Nährstoffe zurück, die es braucht, um das Ökosystem in Gang zu halten. Bäume fallen um und verschwinden, zersetzen sich und verfaulen. Das ist der Kreislauf der Natur. Die Entropie steckt hinter allem und nur wer auf der durch das Leben wogenden Entropie zu surfen lernt, wer es schafft die Balance zu halten und nicht herunterzufallen, der kann sich weiter entwickeln.

Susanna Niedermayr: Sie haben sich auch eine Vielzahl an Regelsystemen und ein neues Begriffsuniversum geschaffen. Was etwa ist unter einer Polywave zu verstehen?

GX Jupiter-Larsen: Wir haben das Gefühl, dass wir in diesem Radiostudio in dem wir soeben das Interview führen still sitzen, aber das Studio befindet sich auf einem Planeten, der um einen Stern rotiert, und auch dieser bewegt sich. Streng physikalisch genommen, sitzen wir also nie still, wir befinden uns immer in Bewegung, und je nach



Blickwinkel nähern wir uns an, oder entfernen wir uns. Das Rad, das die Straße hinunter rollt bewegt sich von mir weg, im selben Moment kommt es aber auch auf jemanden anderen zu. Welcher Blickwinkel ist also relevant, welcher stimmt? Ich würde sagen, beide Blickwinkel stimmen, allerdings nur dann, wenn sie den jeweils anderen Blickwinkel ebenfalls in Betracht ziehen.

Susanna Niedermayr: Wenn Sie Musik machen, dann machen Sie Noise-Musik, wie hängen Noise-Musik und Entropie zusammen?

GX Jupiter-Larsen: In jeder Form von Mahlung oder Schleifung, immer dann, wenn es um Reibung geht, entsteht zuerst einmal Klang. Mit der Entropie und dem Noise verhält es sich so wie mit dem Himmel und der Luft, die beiden gehören einfach zusammen. Tatsächlich glaube ich, dass Entropie und Noise ein und dasselbe sind. Um Noise wirklich erforschen zu können, muss man die Entropie erforschen und vice versa.

Susanna Niedermayr: Was haben Sie aus der nun bereits jahrelangen Auseinandersetzung mit der Entropie für sich persönlich mitgenommen?

GX Jupiter-Larsen: Ich habe keine Karriere, ich habe auch kein Geld, aber ich habe geistigen Frieden. Selbst in Zeiten großer Konflikte schaffe ich es immer, mich selber zu finden. Ich weiß wo ich stehe und ich weiß auch, wo ich in der Welt stehe. Und ich lebe in Frieden mit der Welt. Ich weiß jetzt nicht, wie das für Außenstehende klingt, aber in einer Welt, in der die Entropie immer präsent ist, muss man eben auch immer Balance finden. Man muss sich immer bewusst sein, dass das Glas halb voll ist, aber gleichzeitig auch halb leer.

Es ist nicht entweder oder, sondern es ist beides. In gewisser Hinsicht muss man immer die Initiative ergreifen. Man muss Verantwortung für sich übernehmen und für die Dinge, die man tut. Und man muss sich immer bewusst sein, dass man, wenn man metaphorisch gesprochen stolpert, in große Schwierigkeiten geraten kann. Die jahrelange Auseinandersetzung mit der Entropie hat mich gelehrt, das Leben noch mehr zu schätzen und die Schwierigkeit des Lebens zu verstehen.

Susanna Niedermayr: Ihre Arbeit ist sehr ernsthaft und absurd komisch zu gleich...

GX Jupiter-Larsen: Es ist mir sehr ernst mit dem, was ich tue, aber gleichzeitig soll meine Arbeit auch humorvoll sein. Hier geht es wieder darum die Balance zu finden. Um nochmals auf Punk zurückzukommen: Die KünstlerInnen der Dada- und frühen Punkbewegung strotzten vor Lebensfreude, obwohl sie sich gleichzeitig vor der Welt ekelten. Gerade weil man so vor Lebensfreude strotzte, ekelte man sich vor der Welt. Wir leben in einer Welt voller Paranoia, Fremdenfeindlichkeit und religiöser Konflikte und da brauchen wir Humor genauso, wie Ernsthaftigkeit, wie ein ernsthaftes Bewusstsein für die Zwickmühle in der wir uns alle befinden.

(Auszüge aus einem Interview, das Susanna Niedermayr 2006 ein Zeit-Ton über GX Jupiter-Larsen geführt hat.)

GX Jupiter-Larsen (US), Konzept
Greg Leyh (US), Ion-Gun Konstruktion
Reni & Jogi Hofmüller (A), Haters

www.jupiter-larsen.com

Lucky Dragons *Make a baby*

Das „Gemeinschaftsexperiment“ Lucky Dragons startete vor acht Jahren in San Francisco als „Band“ von Luke Fischbeck (1978) und Sarah Anderson aka Sarah Rara, die sich an der Brown University kennengelernt hatten, wo er Musik und sie Vergleichende Literaturwissenschaft studierte. Der ästhetische Ansatz des Duos gründet darauf, das Konzept „Band“ neu zu definieren, indem auch Kontexte wie Kunst im öffentlichen Raum, das Galeriesystem, Museumsprogramme, Blogs und unabhängige Verlage integriert und die üblichen Machtstrukturen musikalischer Präsentation und Kreation durch Workshop-Performances unterlaufen werden. Darüber hinaus werden alle Produktionen unter einer Creative-Commons-Lizenz veröffentlicht.

Einiges Aufsehen erregte der Vertriebsweg, den die Lucky Dragons für ihr Album *Hawks and Sparrows* (2003) wählten: Es wurde nämlich über „reverse shoplifting“, eine Art von umgekehrtem Ladendiebstahl, weltweit in Plattengeschäften eingeschmuggelt. Das Album selbst enthält ausschließlich Field Recordings von Antikriegsdemonstrationen, die 2003 in den USA stattfanden. Die Verpackung war ebenfalls ziemlich ungewöhnlich: In die CD-Hüllen waren zeitig blühende Frühlingsblumen eingepresst. Das Album steht auf der *Hawks and Sparrows*-Website in einer digitalen Version als freier Download zur Verfügung – nicht anders als die bislang 19 Alben, die das Duo jeweils unter einer Creative-Commons-Lizenz herausgebracht hat und die zum Teil auf kleineren Labels wie 555 Recordings, Ultra Eczema oder

Marriage Records erschienen sind. (Der Track *Heartbreaker* aus dem Jahr 2004 schaffte es sogar auf eine Compilation von Warp Records.)

Die Konzert-als-Workshop-Happenings der Lucky Dragons haben sowohl in der Kunst- als auch in der Musikszene großes Interesse erweckt. Mit einem einfachen Set-up, das Laptop, selbstgebasteltes Equipment und Folk-Instrumentarium umfasst, animieren sie – oft mit anderen Mitwirkenden – das Publikum dazu, sich auf unkonventionelle Formen der Partizipation einzulassen. So beschwört *Complement Song* (2006) die Menschen im Publikum, einander zu ergänzen, während *Make a Baby* zu Körperkontakt ermuntert. Lucky Dragons sind auch an dem von Dublab/Creative Commons initiierten und unter CC lizenzierten Kunst- und Musikprojekt *Into Infinity* beteiligt, das die unendlichen Möglichkeiten kreativer Wiederverwertung thematisiert.

Lucky Dragon (Daigo Fukuryū Maru) war der Name eines japanischen Fischerbootes, dessen Besatzung 1954 unfreiwillig in das Umfeld der Kernwaffentests auf dem Bikini-Atoll geriet und dem radioaktiven Niederschlag ausgesetzt war.

Übersetzung: Friederike Kulcsar

www.hawksandsparrows.org
www.myspace.com/luckydragons



Festival für aktuelle Musik Berlin

19.–28.3.2010

MaerzMusik

UTOPIE [VERLOREN]

NEUE WERKE VON KLAUS HUBER • SALVATORE SCIARRINO • THOMAS KESSLER
OLGA NEUWIRTH • BEAT FURRER • MELA MEIERHANS • ISABEL MUNDY
JOHANNES SCHÖLLHORN • LUCIA RONCHETTI • JAMES CLARKE • HEAVEN AND ...

ORCHESTERKONZERTE • KAMMERMUSIK
MUSIKTHEATER • PERFORMANCE • INTERMEDIA
SONIC ARTS LOUNGE

Das Programm erscheint im Januar 2010 | www.maerzmusik.de

Berliner Festspiele



touch this sound #2

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius

Chordos String Quartet

Abime – Abgrund und Aufbruch

Mauricio Sotelo/Johannes Maria Staud/

Germán Toro-Pérez/Jorge E. López

Klangforum Wien

Christopher Fox/Rebecca Saunders/

Elena Mendoza/José Manuel López López/Qin Wenchen

ensemble recherche

9.10.
Freitag

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius *Breathing Music* Konzertinstallation

Dieses dem Chordos String Quartet zu seinem zehnten Gründungsjubiläum gewidmete Projekt möchte die Metaphorik des Atmens musikalisch ausloten. Die MusikerInnen spielen in durchscheinenden kinetischen Skulpturen – pneumatisch betriebene Plastikblasen, die allmählich in sich zusammenschumpfen, sich wieder mit Luft füllen, erneut an Volumen verlieren und so ständig ihre Form verändern.* Dieses langsame „Einatmen“ und „Ausatmen“ folgt einem eigenen Rhythmus und beeinflusst auf diese Weise die Dynamik der (musikalischen) Gesten des Quartetts. Die atmenden Skulpturen dienen nicht nur der Visualisierung und

Materialisation der pulsierenden Musik, sondern haben auch die Funktion von riesigen Dämpfern, die auf den Klang der Streichinstrumente einwirken und das Timbre verändern. Das leise Atmen der Luftskulpturen, das kontemplative Wogen von Licht und Klang und die periodischen Bewegungen der MusikerInnen laufen entweder synchron zueinander, um zu einer faszinierenden Einheit zu verschmelzen, oder sind durch ihre asynchrone Rhythmik kontrapunktisch miteinander verflochten.

Anmerkung für das Publikum:

Da diese Installation mit zahlreichen Schallquellen und Klangkörpern

arbeitet, ist das Publikum aufgefordert, langsam und ruhig durch den Raum zu wandern und die (visuelle und akustische) Perspektive selbst auszuwählen.

* Dovydas Klimavičius verwendete eine derartige Luftskulptur erstmals in seinem Projekt *My Dream Bubble* (2005), das auf einer utopischen Phantasie des Künstlers basiert: sich in eine Skulptur zu hüllen und auf dem Wasser zu gehen.

Übersetzung: Friederike Kulcsar

Justė Janulytė (LT), Komposition
Dovydas Klimavičius (LT), Luftskulptur
Chordos String Quartet (LT)



Dovydas Klimavičius

Mauricio Sotelo *Klang-Muro-for-Klangforum UA*

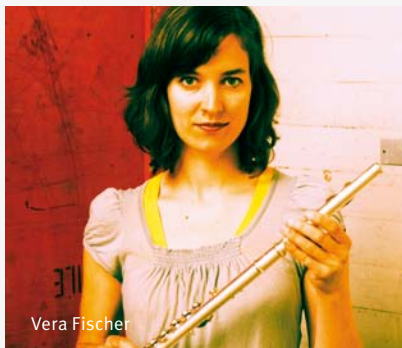
Meine ersten Schritte als Komponist waren eng mit den Anfängen des Klangforum Wien verbunden und lassen sich natürlich auch nicht von meiner Freundschaft mit dem Komponisten Beat Furrer trennen. Diese Freundschaft brachte es mit sich, dass ich mich damals in Wien sehr rege an den Aktivitäten des Klangforums beteiligte und die ersten Gastspiele des Ensembles in Spanien unter meiner Mit Hilfe zustande kamen. Die Uraufführungen meiner ersten Werke fanden ebenfalls im Rahmen von Konzerten des Klangforums statt. Im intensiven Austausch mit einigen seiner Mitglieder begann sich also das herauszubilden, was man nunmehr als „sotelianisches“ Klanguniversum bezeichnen könnte. In „unseren“ Konzerten bot sich mir die Möglichkeit, die von uns bevorzugte Musik aus erster Hand kennenzulernen und gründlich zu studieren. Kurz, diese Zeit ist für mich mit vielen schönen Erinnerungen verknüpft.

Erinnerungen und persönliche Erfahrungen, wie ich sie zuvor beschrieben habe, schwingen auch im musikalischen Material meines neuen Werkes mit. In diesem Doppelkonzert für Flöte, Kontrabass und Ensemble evoziert das Spiel der Soloinstrumente über weite Strecken das breitgefächerte und strahlende Spektrum des „cante“ – des Gesanges in den vielen Spielarten des Flamenco, wie „Soleá“, „Siguriya“ oder „Bulería“, nicht anders als es in der Stimme eines Flamencosängers wie Enrique Morente zum Ausdruck

kommen würde. Der melodischen Linie der Soloinstrumente – „voz de dolor, i canto de gemido“ (F. de Herrera, Canto I) – entspricht jene des Horizonts, der Kante oder Schnittlinie vibrierender Farbfelder, die eine Wand aus Klang (Muro Sonoro) bilden. Die Klangflächen wiederum sind so beschaffen, dass sie an die „Wände aus Licht“ in der Bildserie *Wall of Light* des großen irischen Malers Sean Scully erinnern. *Klang-Muro-for-Klangforum* ist solch eine Wand aus Licht, ein flirrendes akustisches Wandbild durchtränkt von Erinnerungen, die nicht nur in unserem Gedächtnis gespeichert, sondern auch Teil unseres Lebens, Ergebnis unserer gemeinsamen Erfahrung sind. Ein kollektives „Ich“ oder ein „Wir“ und gewiss auch die Übereinstimmung unseres Lebensweges mit den klingenden Vibrationen unseres musikalischen Handelns. Spur, Gesicht und Seele unserer Existenz.

Mauricio Sotelo

Übersetzung: Friederike Kulcsar



Vera Fischer

Mauricio Sotelo (E), Komposition

Klangforum Wien (A)

Rolf Gupta (N), Dirigent

Vera Fischer (CH), Flöte solo

Uli Fussenegger (A), Kontrabass solo

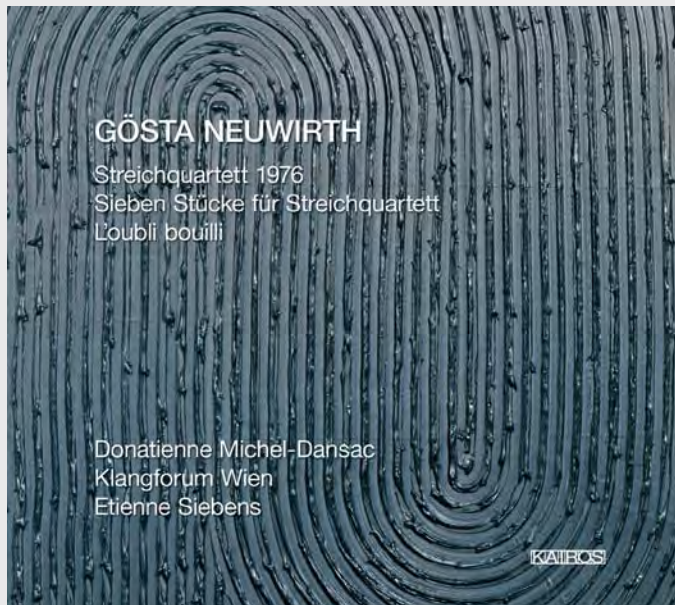
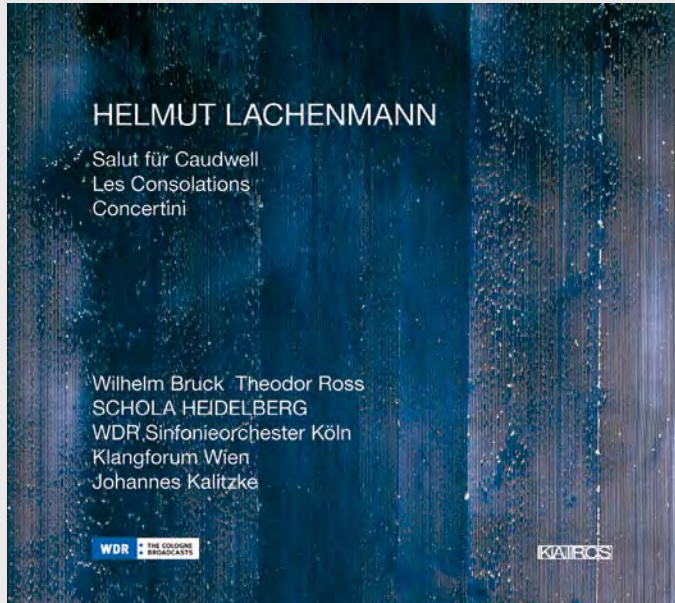
Thomas Frey, Flöten
Olivier Vivarès, Klarinetten
Horia Dumitrache, Klarinetten
Gerald Preinfalk, Saxophone
Andreas Eberle, Posaune
Annette Bik, Violine
Gunde Jäch-Micko, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Andreas Lindenbaum, Violoncello
Géraldine Dutroncy, Klavier
Björn Wilker, Schlagwerk
Adam Weisman, Schlagwerk

ERSTE 
BANK



Mauricio Sotelo

KAIROS



Johannes Maria Staud

One Movement and Five Miniatures (2006/2007; rev. 2009) **UA**

für Cembalo, Ensemble und Live-Elektronik

Die Herausforderung, das „Alte Musik“ – Instrument Cembalo in Beziehung mit dem „Neue Musik“ – Instrument Computer zu setzen, war der Ausgangspunkt für dieses Werk. Im Laufe der Arbeit wurde klar, dass es dabei nicht um gegenseitiges Abgrenzen, sondern um symbiotisches Verschmelzen beider Sphären in eine neue, unabhängige Klangwelt ging. Das in drei Gruppen halbkreisförmig vor dem verstärkten Cembalo gruppierte und von vier Lautsprechern eingerahmte zwölfköpfige Ensemble hat dabei einen wesentlichen Anteil und kann, je nach musikalischer Situation, Hintergrundfolie, Impulsgeber oder Dialogpartner sein.

Die spezifischen Qualitäten und Charakteristika des Cembalos („two skeletons copulating on a tin roof“) bestimmen nachhaltig die elektronischen und instrumentalen Interaktionen, wie wiederum die Möglichkeiten der Live-Elektronik und des räumlich verteilten Ensembles Einfluss auf die Art haben, wie das Cembalo behandelt wird. Die Elektronik wird nur durch das live gespielte Cembalo gespeist und ausgelöst und verzichtet völlig auf voraufgenommenes Material.

Die sechs Großabschnitte, deren jeweilige Anfänge durch schnittartige Veränderungen der Hörlandschaften stets erkennbar bleiben, gehen

attacca ineinander über. Trotz der Vielfalt der musikalischen Situationen wurde auf satzübergreifende Entwicklungslinien und eine abschnittsübergreifende dramaturgische Gestaltung Wert gelegt.

Johannes Maria Staud

Johannes Maria Staud (A),
Komposition

Klangforum Wien (A)
Rolf Gupta (N), Dirigent
Florian Müller (D), Cembalo solo

Thomas Frey, Flöten
Markus Deuter, Oboe, Englischhorn
Horia Dumitrache, Klarinetten
Lorelei Dowling, Fagott, Kontrafagott
Christoph Walder, Horn
Anders Nyqvist, Trompete
Andreas Eberle, Posaune
Gunde Jäch-Micko, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Uli Fussenegger, Kontrabass
Björn Wilker, Schlagwerk

Experimentalstudio des SWR,
Live-Elektronik
Michael Acker, Musikinformatik
und Klangregie
Peter Böhm, Klangregie
Florian Bogner, Klangregie



Florian Müller



Johannes Maria Staud

Kontakt Musik

Kontakt. Das Programm für Kunst
und Zivilgesellschaft der Erste Bank

www.kontakt.erstegroup.com

**PARTNER
KLANGFORUM
WIEN**

Germán Toro-Pérez

Inventario IV – Wespensterben (2007–09) UA

Hommage a José María Arguedas für grosses Ensemble und elektronische Klänge

Die Formulierung von Gedanken zu Kompositionen, die im Verhältnis zu extramusikalischen Elementen stehen, birgt die Gefahr, Erwartungen zu erwecken, die beim Hören nicht erfüllt werden können. Das war bisher bei Stücken wie *Stadtplan von New York*, *Musik nach Adolf Wölfli* und *Rulfo/voces/ecos* der Fall, bei *Wespensterben*, *Hommage a José María Arguedas* kann das ebenfalls geschehen. Das Stück ist nicht nur eine Huldigung an einem Schriftsteller, sondern auch eine Auseinandersetzung mit seiner Sprache. Dennoch geht es nicht darum, Geschichten nachzuerzählen, Personen oder Bilder zu evozieren, den Rhythmus der Sprache nachzuzeichnen oder dergleichen. Es geht darum, in seiner Sprache Hinweise für die Formulierung von musikalischem Material aufzuspüren, das nach einem Abstraktionsprozess in der Komposition autonom verarbeitet wird. Es besteht jedoch die Überzeugung, dass eine innere Verbindung zu dieser Sprache besteht, dass Spuren davon unter der hörbaren Oberfläche weiter wirken.

Arguedas Sprache als unübersetzbare Mischung von Spanisch und Quechua macht den Konflikt zwischen zwei Welten sichtbar. Besonders in seinem unvollendeten Roman und zugleich tragischen Tagebuch *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1969) grundlegend auf Spanisch geschrieben, sind Syntax, Rechtschreibung,

Phrasierung und Zeitstruktur durch Sprachelemente aus dem Quechua und aus vielen Dialekten Perus verändert. Seine Sprache entsteht aus der Vermischung der verschiedenen Sprachwelten, die in der aufwallenden Fischerstadt Chimbote aufeinander prallen und die heterogene Materie bilden, aus der die moderne Kultur Perus besteht. Arguedas Welt, sowohl literarisch als auch biografisch, ist eine Welt in Konflikt, eine bis ins letzte Konsequenz ausgelebte Zerrissenheit, bedingt durch seine aussergewöhnliche Stellung zwischen zwei Kulturen. Seine Sprache ist Schrei, exaltiert-enigmatische, luzide Predigt und innerer Abgesang.



Germán Toro-Pérez

Das dreiteilige Stück ist das vorläufige Ende einer Reihe von Kompositionen, *Inventario (Inventur) I–IV*, die Kontinuität als akustische bzw. mentale Konstruktion, Illusion und Täuschung, Bruch als die Konstante unserer Zeiterfahrung thematisieren.

Germán Toro-Pérez (CO),
Komposition

Klangforum Wien (A)
Rolf Gupta (N), Dirigent

Thomas Frey, Flöten
Markus Deuter, Oboe, Englischhorn
Olivier Vivarès, Klarinetten
Gerald Preinfalk, Saxophone
Lorelei Dowling, Fagott, Kontrafagott
Christoph Walder, Horn
Anders Nyqvist, Trompete
Andreas Eberle, Posaune
Annette Bik, Violine
Gunde Jäch-Micko, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Uli Fussenegger, Kontrabass
Véronique Ghesquière, Harfe
Krassimir Sterev, Akkordeon
Géraldine Dutroncy, Klavier
Björn Wilker, Schlagwerk
Adam Weisman, Schlagwerk

Peter Böhm, Klangregie
Florian Bogner, Klangregie

Auftragskomposition für das
Klangforum Wien

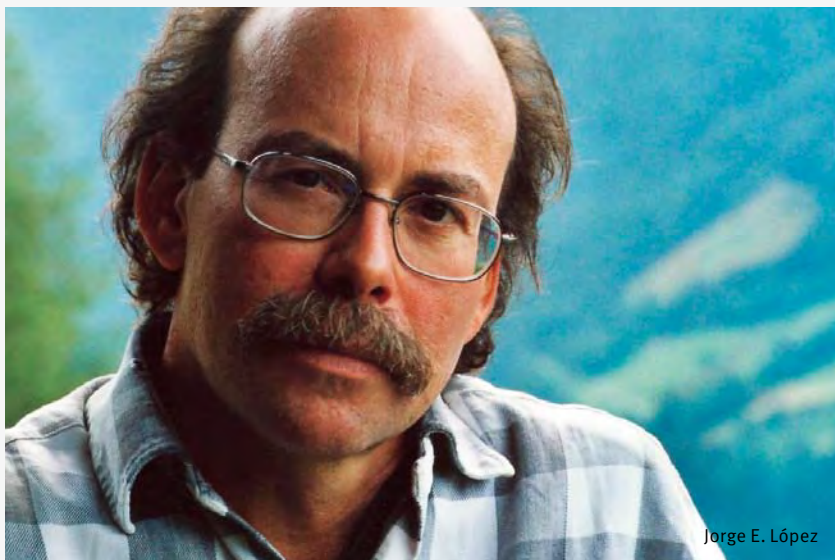
Jorge E. López *Gonzales the Earth Eater*

Klänge aus dem Unbewussten – Der Titel des Werkes lässt zunächst ratlos, und auch der Hinweis, dass: *Gonzales the Earth Eater* aus dem Roman *The Soft Machine* von William S. Burroughs entlehnt ist, hilft wenig weiter. „Wir haben ihn dreimal begraben“, heißt es dort über Gonzales, den Erdesser, „jedesmal hat er sich hinausgegessen“. Wie ließe sich solche Erdesserei musikalisch ausdrücken? Die Tatsache freilich, dass sich da einer, obwohl er schon unter der Erde war, wieder ins Leben zurück befördert, ist für Jorge E. López doch bezeichnend. Es scheint, als dränge sich Ver-Drängtes wieder ins Gedächtnis. López selber spricht im Zusammenhang mit seiner Musik gern in psychologischen Kategorien: „Ich beziehe mich auf Sigmund Freud und besonders auf *Die Traumdeutung*. Es gibt ja dort eine sehr plastische Formulierung, wie das Traumwerk vorgeht. Es heißt auf Deutsch dreimal „V“: Verdrängung, Verdichtung, Verschiebung. „Für mich sind Verdrängung, Verdichtung, Verschiebung, respektive Aufhebung der Verdrängung die wichtigsten Prinzipien des Kunstschaffens und des Formschaffens.“ So López im Gespräch. Von da her ist gerade der Surrealismus eine wichtige Inspirationsquelle für diesen Komponisten.

Klanglich drückt sich darin aus, dass die Klänge immer wieder von unten, aus der Tiefe hervordringen, so als kehren sie aus einem Unbewussten

ans Tageslicht zurück. Schon in seinem ersten bedeutenden Orchesterwerk, *Landscape with Martyrdom*, das 1987 bei den Donaueschinger Musiktagen aufhorchen ließ, wird das deutlich: „Ich habe, während ich *Landscape with Martyrdom* geschrieben habe, fast die ganze Zeit sehr zurückgezogen in den Bergen gelebt und versucht, Kontakt zu tieferen Bewusstseinsschichten und mythologischen Schichten des Denkens aufzunehmen – und hoffentlich mit dieser Arbeit nicht etwas Neues, Modernes, sondern etwas Uraltes vermittelt, denn für mich hat das Schaffen von Kunst nicht so sehr mit der Suche nach Neuem zu tun, sondern eher mit der Suche nach dem Verdrängtem.“

López bevorzugt deshalb die tieferen Klangregionen. Geigen könne er nicht leiden, soll er einmal gesagt haben. So beschränkt er sich bei *Gonzales the Earth Eater* auf Viola und Cello bei den Streichern sowie auf Bassklarinette und Englischhorn (das tiefere Geschwister der Oboe). Im Zentrum steht aber die Wagnertuba – und nicht nur mit der äußeren Instrumentenbezeichnung verweist López so auf jenen Komponisten, der so folgenreich ins mythologische Denken des 19. Jahrhunderts eingegriffen hat. Er habe zu Wagner eine gute Beziehung, besonders zum *Ring*, zum *Tristan* und zum *Parsifal*. „Ich mag bei Wagner auch da, was Adorno auch so formuliert hat: „Der Wille, ein Werk zustande zu bringen, ohne dass



Jorge E. López

die gesellschaftlichen Vorbedingungen für das Werk schon existieren'. Durch das Schaffen eines Werkes wird die Bedingung erst für seine Verbreitung zustande gebracht.“

In López' eigenem Werk fällt zudem eine Tendenz auf, die die Grenzen der Musik zu überschreiten. „In den letzten Jahren interessieren mich immer mehr Situationen, wo die Musik zum Theater wird, nicht Musiktheater, sondern Musik, die zum Theater wird. Es interessiert mich auch außerhalb des Konzertsaales zu arbeiten; ich habe ein langes Werk geschrieben, das nur im Freien gespielt werden kann: *Traumzeitraumdeutung*, das schon zweimal in Südtirol und in den österreichischen Alpen aufgeführt worden ist. Es interessiert mich auch, mehr mit Bild und Ton zu arbeiten, auf eine Art und Weise, wo manchmal Bild, manchmal Ton die Oberhand hat.“ So ist es ihm im Fall seines Gebirgskriegsprojekt sogar gelungen, einen Orchesterauftrag in einen Film zu verwandeln. Der Film besteht aus Dokumenten aus dem Ersten Weltkrieg, aus österreichischen und italienischen Filmarchiven, aus Dokumenten des Gebirgskrieges in den Alpen. Dazu gibt es Bilder der Natur, eher abstrakt-wissenschaftlich aussehende Bilder, die er selber gedreht hat, und es gibt mittendrin eine 30 Minuten lange Spielfilmsequenz, bei der López auch Regie geführt hat.

Diese Neigung zum Gesamtkunstwerk zeigt sich bei rein musikalischen Stücken noch in den räumlichen Aufstellungen. Archaische Dimensionen werden dabei spürbar. „Ich mag keine

Kunstwerke, die versuchen, eine höfliche, hübsche Distanz zu bewahren. Ich denke eher im Sinne von Artaud oder im Sinne des Kinos, man soll sich wirklich mittendrin befinden, im psychologischen sowie im räumlichen Sinne.“ Für *Gonzales the Earth Eater* hat Jorge E. López eine „enge Lage“ gewählt. Die Tuba wird von den anderen Instrumenten gleichsam „eingekesselt“, eine klaustrophobische Situation, die durch das Licht unterstützt wird. Die Emotionen, die er damit auslöst, sind Jorge E. López viel wichtiger als rein musikalische Gesichtspunkte. Von den technischen Neuerungen der Avantgarde hält er sich sowieso eher fern. Lieber überspringt er achtzig Jahre Musikentwicklung und kehrt zu Komponisten wie Skrjabin zurück und damit zu einer gefühlsstarken und emotionsgeladenen Musik. „Ein Werk lebt, wenn es in der Seele des Empfängers gespürt wird, wenn der Sinn des Autors in der Seele des Zuhörers oder des Zuschauers widerhallt. Ich glaube, der Autor, der kein Bedürfnis hat, Archetypen oder Emotionen auszulösen, hat wirklich etwas verloren.“

Thomas Meyer

Jorge E. López (C), Komposition

Klangforum Wien (A)

Rolf Gupta (N), Dirigent

Christoph Walder (I), Wagnertuba solo
Markus Deuter, Oboe, Englischhorn
Bernhard Zachhuber, Klarinetten
Dimitrios Polisoidis, Viola
Andreas Lindenbaum, Violoncello



Christopher Fox
Terra incognita (2005) ÖE

In alten Landkarten steht „terra incognita“ über unerforschten Gebieten und bezeichnet damit oftmals auch Plätze des Geheimnisvollen und der Angst. Mag sein, dass die Antarktis das letzte Gebiet auf dieser Erde ist, für das dies zutrifft. Ich bin fasziniert von diesem legendären Land, seit ich zum ersten Mal die Geschichten des Captain Robert Falcon Scott und seiner Antarktis-Expedition in den Jahren 1910 bis 1912 gehört habe. Wie jedes englische Schulkind meiner Generation lernte auch ich, dass Scotts Versuch, als erster Mensch den Südpol zu erreichen, ein heroischer Misserfolg war.

Ein Misserfolg deswegen, weil eine norwegische Gruppe Tage früher dort eintraf; heroisch, weil Scott und seine Begleiter auf dem Rückweg ums Leben kamen, ehe sie das Basislager an der antarktischen Küste erreichten. Für Scotts Geschichte wurde die Antarktis zur Landschaft der größten Herausforderung, moralischer und physischer Art. Später entdeckte ich eine Fülle an Literatur, in der die metaphorischen und tatsächlichen Herausforderungen beschrieben werden, denen man in extremer Kälte ausgesetzt ist. Dante steigt im 32. Gesang seines Inferno hinab in das frostige Zentrum der Hölle, in dem die Kälte die Geheimnisse der dort gefangenen treulosen Sünder offenbart:

Ognuna in già tenea volta la faccia:
Da bocca il freddo, e dalli occhi il cor tristo
Tra lor testimonianza si procaccia.

Nach unten das Gesicht gekehrt sie hatten
Vom Froste legte Zeugnis ab ihr Mund
Ihr Auge vom Gemüth, dem leidensmatten

(dt. Karl Bartsch)

In *The Rime of the Ancient Mariner* (Ballade vom alten Seemann) von Samuel Taylor Coleridge (1772–1834 London) passiert die verhängnisvolle Begegnung mit einem Albatros im frostigen südlichsten Ozean; die Folgerung daraus heißt, dass unser Menschenverstand, unser Urteilsvermögen in diesem unbekanntem Land ins Wanken gerät:

And thro' the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen;
Ne shapes of men ne beasts we ken –
The ice was all between.

Aus den kalten Klüften, den schneeigen Grüften
drang ein trostloses Weiß
die Gestalten weder von Menschen noch Tieren
Erkannten wir – überall Eis!

(dt. Dietrich Feldhausen)



Herbert Ponting, Scott Polar Expedition, 1910–13

Analog dazu bietet auch Apsley Cherry-Garrards Buch über Scotts Expedition, *The Worst Journey of the World*, unwiderstehliche Gründe für die antarktische Erprobung der menschlichen geistigen und physischen Reserven. Garrard reiste mit Scott in die Antarktis, wurde jedoch nicht für die letzte Reise ausgewählt. Er sagte über die Erkundung dieses unbekanntes Landes: „Unser Aufenthalt von drei Jahren war viel zu lang, noch ein Jahr mehr, und auch der Stärkste unter uns wäre verrückt geworden.“ Er schließt seinen Bericht dennoch mit dem Rat: „Wenn der Wunsch nach Wissen darüber da ist und die Kraft, dies körperlich umzusetzen, dann geh raus und forsche ... Wenn Du die winterliche Reise machst, erhältst Du Deine Belohnung.“

Scott notierte in seinen Tagebucheintragungen zur Südpolexpedition aus den Jahren 1910 bis 1912 peinlich genau die Distanzen, die er und seine Begleiter täglich zurücklegten, ebenso jegliche Aktivität sowie den gesundheitlichen Zustand aller Teilnehmer. Dank dieser Notizen entstehen Markierungen auf einer noch unbeschriebenen Landkarte – als hätten die Wege von Scotts Männern Spuren auf der Landkarte hinterlassen.

A landscape without figures ist den musikalischen Entdeckern des Ives Ensemble zu deren 20. Geburtstag gewidmet. *A slice through translucence* nutzt dieselben zeitliche Strukturen und Erzählmuster, aber die Musik wird zunehmend komplexer, indem Verschiebungen, Verknüpfungen und Überlagerungen der Klänge in der Wahrnehmung des Hörers sich ständig ändernde Muster entstehen lassen. Dieser Teil ist Tom Service, dem Künstlerischen Leiter des Huddersfield Contemporary Music Festivals 2005 gewidmet. Dazwischen steht Thermogenesis – eine Demonstration dessen, wie sich ein Pianist in einer sehr kalten Atmosphäre warm zu halten versuchen kann. Gewidmet ist dies meiner Frau Susan McNally, die mir Wärme gibt. Der gesamte Zyklus ist dem Andenken an Luc Ferrari gewidmet, dessen *Presque rien series* dokumentarische Aufnahmen in wunderbar lebhaften Landkarten der Vorstellungskraft verwandelte.

Christopher Fox

Übersetzung: Sabine Franz

Christopher Fox (GB), Komposition

ensemble recherche (D)

Martin Fahlenbock, Flöte

Shizuyo Oka, Klarinette

Jean-Pierre Collot, Klavier

Christian Dierstein, Schlagzeug

Ashot Sarkissjan, Violine

Åsa Åkerberg, Violoncello



Christopher Fox

Rebecca Saunders
***murmurs* (2009) UA**

*Light infinitely faint it is true
since now no more than a mere murmur...*

Die Beobachtung der sehr speziellen, intimen Beziehung zwischen einem Musiker und seinem Instrument, der körperlichen Geste, die ein klangliches Fragment erstehen lässt, ja der bloßen Präsenz eines realen, fehlbaren Körpers hinter dem Klang lieferte die Inspiration und materielle Grundlage für dieses Werk. Es zu komponieren, die Möglichkeiten aufzuspüren, die eine ganz bestimmte und reduzierte Palette an Klangfarben, an fragilen und intimen, die Grenze des Instruments auslotenden Klängen eröffnet, schloss eine enge Zusammenarbeit mit einzelnen Musikern mit ein.

Die fünf Soli und zwei Duos wurden jedes für sich komponiert. Den architektonischen Besonderheiten und akustischen Eigenschaften des Aufführungsraumes entsprechend entfalten sich diese sieben Klangflächen oder Ebenen auch dort zum Teil für sich allein. Das in der formalen Struktur angelegte Nebeneinander, die Collage, wird mittels Stoppuhren koordiniert.

Die folgenden Zitate dienen dazu, die den Kompositionsprozess bestimmenden zentralen Anliegen zu fokussieren:

Ein Licht, das unendlich schwach ist, gewiss, da nun kaum noch ein Geflüster...

Irgendetwas Weiches, das sich weich bewegt, um sich bald nicht mehr bewegen zu müssen.

Vor dem sichtbaren Dunkel die Augen schließen und hören, sei es nur dies.

*Samuel Beckett, Company (Gesellschaft,
deutsche Übertragung von Elmar Tophoven)*



Rebecca Saunders

Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur. Nicht nur jenes Erlöschen, dem sie stets muss unterliegen können, sonst wäre sie nicht Spur, sondern unzerstörbare und monumentale Substanz, vielmehr jenes Erlöschen, welches sie von Anfang an als Spur konstituiert, als Ortsveränderung einführt und in ihrem Erscheinen verschwinden, in ihrer Position aus sich hinausgehen lässt.

*Jacques Derrida, Différance (Die différance,
Übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner)*

murmurs wurde für das ensemble recherche geschrieben, dem ich für die unschätzbare Unterstützung danke.

Übersetzung: Friederike Kulcsar

Rebecca Saunders (GB), Komposition

ensemble recherche (D)

Martin Fahlenbock, Flöte

Jaime González, Oboe

Shizuyo Oka, Klarinette

Klaus Steffes-Holländer, Klavier

Jean-Pierre Collot, Klavier

Christian Dierstein, Schlagzeug

Ashot Sarkissjan, Violine

Barbara Maurer, Viola

Åsa Åkerberg, Violoncello

Revolution Girl Style!
Die Goldenen Zitronen
1989 in YU & im Film
Bauchklang
Jack White
Lou Reed
Moaner
Artery
»Crash«

Probeheft gratis!
Abo nur EUR 24,-
6 Ausgaben lang
www.skug.at/abo

Elena Mendoza *Nebelsplitter* (2008) ÖE

Spiel mit Wirklichkeiten

Zur Musik von Elena Mendoza

Wer spielt, bewegt sich in anderen Realitäten. Von je eigenen Regeln strukturiert, offenen Ablaufs und ungewissen Endes, bietet das Spiel „Möglichkeiten einer außergewöhnlichen Gegenwart“ (Martin Seel): Spielen heißt eine Imagination bewohnen.

Komponieren als Spiel – das ist mehr als eine Metapher. Es rückt den Handlungsaspekt, das Kunst-Machen in den Vordergrund und benennt einen essentiellen Antrieb auch im Schaffen der Komponistin Elena Mendoza: „Komponieren heißt auch, sich selbst einen Baukasten und ein Regelwerk zusammenzustellen, um anschließend damit zu spielen. Dieses Spielen ist auf der einen Seite „Ludus“, geht aber auch in tiefere Schichten hinein, es ist eben auch Wirklichkeitserfindung.“ Kunst also als der Ort, an dem Realitäten eigenen Rechts spielerisch entworfen, gesetzt und wieder kassiert werden können; als Ort, an dem, was uns als Wirklichkeit umgibt, sich plötzlich mit Alternativen konfrontiert sieht: Die Musik Elena Mendozas realisiert dieses Projekt mit Leichtigkeit und Emphase, mit außergewöhnlichem Klangsinne und struktureller Konsequenz.

Nebelsplitter beruht in Teilen auf Material von Mendozas Bühnenwerks

Niebla, insbesondere auf einer Auswahl prägnanter Gestalten, die in allen vier Sätzen wiederauftauchen, deren Status aber zunehmend verunklärt wird. Permanent zwischen parametrisch fixiertem und geräuschhaft-diffusem Klang changierend, durch kleinste Anstöße ineinander kippend und in anderer Form wieder auftauchend, inszenieren sie ein Spiel um Maskierung und Identität, das auf der klangfarblichen Ebene seine Fortsetzung findet. Die Verwendung von Wisch- und Reibeklängen, erzeugt durch den Einsatz von Schlägeln, Gläsern und Bürsten im Klavierinnenraum, macht aus dem Tasten-unversehens ein Saiteninstrument. Diese Arbeit am Klang lotet ebenso die Grenzen zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Primärem und Abgeleitetem aus, wie es auf der Ebene der Großform der Fall ist. Die vier Sätze sind als wechselseitige Kommentare angelegt; ständig einander berichtend, erfinden sie klangliche Realitäten und durchkreuzen sie zugleich wieder: was der eine setzt, das stellt der andere in Frage. Wie Elena Mendozas Musik generell, halten sie so einen Horizont offen, in dem die philosophische Frage, ob denn die „reale Wirklichkeit“ tatsächlich einen höheren Realitätsgehalt habe als die fiktive Wirklichkeit des Spiels, sinnlich erfahrbar wird.

Markus Böggemann and
Rainer Pöllmann

Gekürzter Booklet-Text der CD *Nebelsplitter*, erschienen bei KAIROS
www.kairos-music.com



Elena Mendoza

Elena Mendoza (E), Komposition

ensemble recherche (D)

Ashot Sarkissjan, Violine
Klaus Steffes-Holländer, Klavier
Barbara Maurer, Viola

José Manuel López López
African Winds (1998) für Bassklarinette und Perkussion

Ab den ersten Takten verschmelzen drei musikalische Figuren mit einem, zwei und drei Schlägen und erzeugen ein gleichmäßiges, rhythmisches Gewebe, das willkürlich und ununterbrochen bis zum Schluss organisch wächst.

Die Figuren sind durch eigene Klangfarben, Dynamiken, Tonlagen und Anschlagarten geprägt. Sie bilden den Ursprung unterschiedlicher musikalischer Situationen, die wiederum verschiedene Farben und Dimensionen verursachen: es entsteht eine feine Mehrfarbigkeit im Inneren der Symmetrie und Kontinuität. Dieser bildliche Effekt, der der Erzeugung verschiedener Ebenen im Inneren der Regelmäßigkeit einer Textur dient, erlaubt es uns unterschiedliche musikalische Tiefen zu erreichen, sowohl unter einem rhythmischen, als auch unter einen klangfarblichen Aspekt.

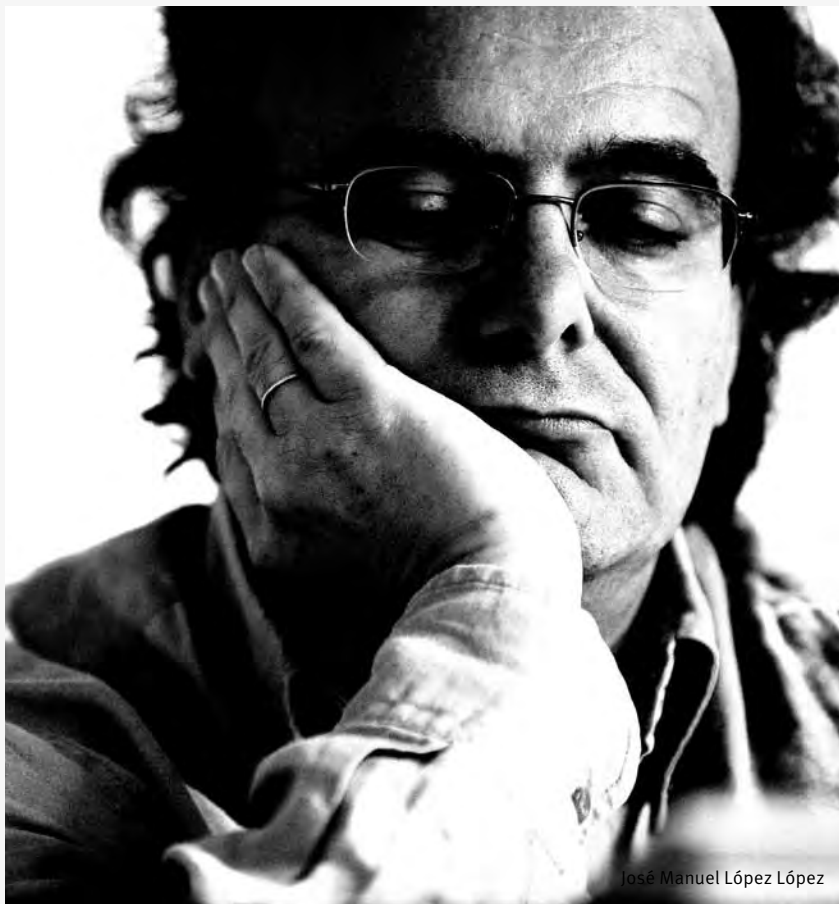
Ich setze mich, wie in meinen früheren Werken, in *African Winds* mit dem Verhältnis Harmonie-Klangfarbe auseinander. Das Resultat ist ein, extrem fragmentiertes und zugleich kompaktes polyphones Ensemble. Die Zeit, als Hauptprotagonistin durchwandert und verbindet verschiedene Dimensionen ihrer vielfältigen Erscheinungsweisen. Wenn das Gerüst, das diese Struktur zusammenhält verschwindet, treten wir in eine poetische Welt der musikalischen Abstraktion ein –

eine Welt unerklärlicher, von dem Wind zugewehten Bildern.

José Manuel López López

José Manuel López López (E),
Komposition

ensemble recherche (D)
Shizuyo Oka, Klarinette
Christian Dierstein, Schlagzeug



José Manuel López López

Freitag, 9.10. | 21.00 Uhr | Helmut-List-Halle

Qin Wenchen

The Sun Shadow VIII (2009) UA

The Sun Shadow ist ein Werkzyklus, der von der sehnsuchtsvollen Erinnerung an die Weite der Steppe Erdos in der Inneren Mongolei getragen wird, wo der Komponist seine Kindheit verbrachte. Natur und kulturelles Umfeld, die gleißende Sonne, der Himmel voller Sterne, die Wolken am Horizont, plötzlich hereinbrechende Stürme, der Ruf der Lamatrompeten in den Tempeln ... all das hat sich dem Künstler unauslöschlich ins Gedächtnis eingeprägt und ihn zu *The Sun Shadow* inspiriert.

Übersetzung: Friederike Kulcsar

Qin Wenchen (CN), Komposition

ensemble recherche (D)

Martin Fahlenbock, Flöte

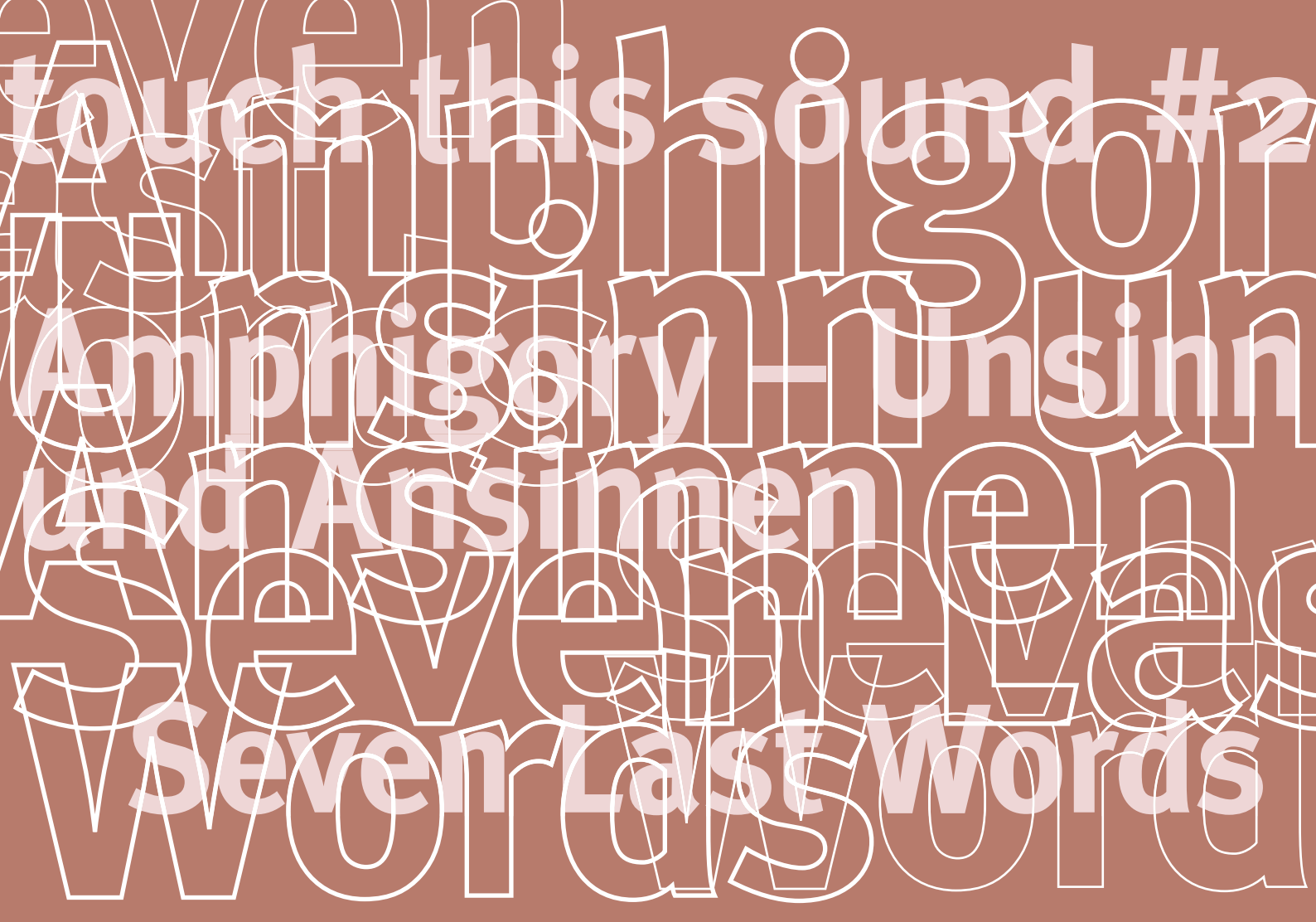
Jaime González, Oboe

Shizuyo Oka, Klarinette

Christian Dierstein, Schlagzeug



Qin Wenchen



touch this sound #2

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius
Chordos String Quartet

Amphigory – Unsinn und Ansinnen

**Bernhard Gander/Olga Neuwirth/
Rebecca Saunders/Mathias Pintscher**
RSO Wien

Seven Last Words

Bernhard Lang/Joseph Haydn
Marino Formenti

10.10.
Samstag

Justė Janulytė/Dovydas Klimavičius *Breathing Music* Konzertinstallation

Justė Janulytė: Composing Visual Metaphors

Jurij Dobriakov: Wie kann man die oft „fluide“ Form Ihrer Musik deuten? Welcher Bezug lässt sich zu Ihren Empfindungen und Wahrnehmungen herstellen? Inwieweit kann man Musik mit dem Temperament, dem Charakter und der Weltanschauung ihres Autors oder ihrer Autorin gleichsetzen?

Justė Janulytė: Es steht außer Frage, dass ein künstlerisches Werk den Menschen widerspiegelt, der es geschaffen hat – es reflektiert sein Tempo, sein Temperament, seine Mentalität, seine Fähigkeit, eine bestimmte Informationsdichte zu erfassen, den Grad seiner Spiritualität, seine Einfachheit oder Kompliziertheit, seine Sensibilität, Freiheit, Willensstärke und alle seine anderen Qualitäten. Musik von einem psychologischen Standpunkt aus zu untersuchen ist ungemein interessant. Die Idee von Musik als einer Art Autotherapie und Selbsterforschung erscheint mir ebenfalls wichtig. Wenn ich an einem Stück arbeite, spüre ich immer auch die Grenzen,

die ich nicht überschreiten kann, genausowenig kann ich die zuvor erwähnte (und tatsächlich auf Variation basierende) „Fluidität“ der Formen vermeiden oder mich von meiner doch etwas sonderbaren Phobie vor Pausen und Klangattacken befreien. Sicherlich kann man mit Hilfe eines rationalen Automatismus und geborgter technologischer „Rezepte“ sogar sich selbst entkommen, doch nur selten wird daraus die „eigene“ Musik, also muss man zwangsläufig wieder zurückkehren und den individuellen Denkprinzipien auf den Grund gehen, auf seine innere Stimme hören und hoffen, dass sie und nichts anderes die Authentizität und unverkennbare Einmaligkeit der Musik bestimmt. Andererseits bin ich aber weit davon entfernt zu glauben, dass diese „eigenen“ Denkprinzipien völlig originär und für niemanden sonst charakteristisch sind; sie sind höchstwahrscheinlich geformt durch die Eindrücke, die musikalische und nichtmusikalische Informationen hinterlassen haben und die – von den persönlichen Geschmacks- und Wertefiltern ausgewählt und aufbereitet – zu jener musikalischen Intuition werden, die etwas Neues und Unverwechselbares antizipiert.



Jurij Dobriakov: Die „Szenographie“ Ihrer *Breathing Music* ist wohl eines der besten Beispiele für die Visualisierung von Klang – der visuelle Teil ist nicht ein ergänzendes oder parallel ablaufendes narratives Element, vielmehr ist er eine weitere Dimension des Klanges. Vice versa wird der Klang gleichsam organisch aus dem geboren, was das Publikum sieht. Wie verstehen Sie die Beziehung zwischen Musik und nichtmusikalischen Elementen? Wäre es möglich, Musik zu schaffen, die durch andere Sinne als das Gehör wahrgenommen werden kann?

Justė Janulytė: Das passiert bereits. Allerdings reflektiert die visuelle Darstellung nicht notwendigerweise das akustische Ergebnis oder es fehlt ihm die Phantasie und das Künstlerische. Ich beschäftige mich derzeit intensiv mit den Möglichkeiten, den visuellen Prozess der Klangerzeugung in die rein musikalische Idee zu integrieren oder, anders gesagt, musikalische Ideen zu visualisieren. Es intensiviert das Hörerlebnis und erlaubt es dem Publikum, auch die visuelle Natur dieser Ideen zu erfassen, Musik also mit den Augen wahrzunehmen. Die „Erfindung“ der elektronischen Musik zum Beispiel – die Idee von Surround-Sound, vom Klang, der durch den Raum wandert – ist wie viele andere musikalische Phänomene rein visueller Natur. Musik kann nicht nur auditiv, sondern auch visuell wahrgenommen werden. Ich spreche natürlich nicht von den artifiziellen Imitationen elektronischer Kompositionen mittels Bildprojektionen, sondern von den organischen Verbindungen zwischen dem Klang und der Bewegung, die ihn produziert (und die zugleich sichtbar ist).

Jurij Dobriakov, *Lithuanian Music Link No. 15*

Übersetzung: Friederike Kulcsar

Justė Janulytė (LT), Komposition
Dovydas Klimavičius (LT), Luftskulptur

Chordos String Quartet (LT)



Justė Janulytė

Samstag, 10.10. | 19.30 Uhr | Helmut-List-Halle

Bernhard Gander
Lovely Monster UA

keuchen, krächzen, schleim und gift absondern, sich
aufbäumen, schwabbeln, krabbeln, kriechen, stampfen,
brüllen, scharfe zähne zeigen, zubeissen, tentakeln,
zupacken, kämpfen, zu boden gehen, sich erholen,
herumschlängeln, sich aufrichten, mutieren, schreien...
wie ein monster... wie ein orchester



Bernhard Gander

Bernhard Gander (A), Komposition

RSO Wien (A)

Peter Eötvös (H), Dirigent



RSO Wien

Olga Neuwirth

Remnants of Songs... an Amphigory UA Konzert für Viola und Orchester

Mit ihrer neuesten Komposition *Remnants of Songs ... an Amphigory* für Viola solo und Orchester hat Olga Neuwirth das nunmehr vierte Werk vorgelegt, in dem sie sich auf sehr persönliche Art mit dem Verhältnis zwischen Solist und Orchesterkollektiv in der Tradition des Konzerts auseinandersetzt. Die Partitur, dem Andenken der amerikanischen Mäzenin Betty Freeman gewidmet, ist für den Bratschisten Antoine Tamestit entstanden. Ihr Titel bezieht sich in leichter Abwandlung auf die Publikation *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in*

Charles Baudelaire and Paul Celan, in dem Ulrich Baer den schockhaften und traumatischen Einfluss spezifischer geschichtlicher Erfahrungen auf künstlerisches Schaffen und kulturelles Gedächtnis untersucht, und kontrastiert ihn mit dem Begriff der „Amphigory“, der im Englischen als Bezeichnung für Nonsense-Gedichte oder unlogische Verse dient. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Polen von Ernst und spielerischer Leichtigkeit entfalten sich die fünf anspielungsreichen, im Sinne von Charakterstücken konzipierten Einzelsätze, in denen die Komponistin die Erfahrung

von Vergangenheit und die Wahrnehmung von Gegenwart auf unterschiedliche Weise musikalisch bricht.

Boosey & Hawkes (8/2009)

Olga Neuwirth (A), Komposition

RSO Wien (A)

Peter Eötvös (H), Dirigent

Antoine Tamestit (F), Bratsche



Antoine Tamestit



Olga Neuwirth

Rebecca Saunders
traces (2006/2009) **ÖE**

„The word connects the visible trace with the invisible thing, the absent thing, the thing that is desired or feared, like a frail emergency bridge flung over an abyss.“

Exactitude, from *Six Memos for the Next Millennium*, Italo Calvino.

trace¹ /treis/ v. & n. -v.tr.
observe, discover, or find vestiges or signs of by investigation;
follow or mark the track or position of;
follow back to its origins;
mark out, delineate, sketch, or write;
pursue one's way along (a path).
-n. a sign or mark or other indication of something having existed;
a vestige. (ME f. OF *trace* (n.) *tracier* (v.) f. L *tractus* drawing)

The Concise Oxford Dictionary

„It is the thing in itself, isolated from all other things. Born out of the necessity to see it, and the need to see for seeing's sake. The motionless in emptiness, that is, at last, the visible thing, the pure object...“

Die Welt und die Hose
Samuel Beckett, Suhrkamp Verlag

trace¹ /treis/ v. & n. -v.tr.
(small amount of) *Spur, Hauch*;
(draw) *Zeichnen*;
(follow) *verfolgen*;
(track down) *Aufspüren*;
(trace back to) *Zurückverfolgen*;
(path) *Weg/Pfad*.

„Es ist die Sache für sich, abgedindert von allem andern, aus dem Bedürfnis sie zu sehen, aus dem Bedürfnis zu sehen. Das Unbewegliche im Leeren, das ist endlich das Sichtbare, das reine Objekt...“

Rebecca Saunders (GB), Komposition

RSO Wien (A)

Peter Eötvös (H), Dirigent

traces ist eine Auftragskomposition des Norddeutschen Rundfunks. Den Auftrag zur Überarbeitung der ersten Fassung erteilte die Semperoper Dresden.



Peter Eötvös

Matthias Pintscher *Hérodiade – Fragmente* ÖE

Mallarmé hat seinen Entwurf zur *Hérodiade* selbst einmal als „Fragment einer szenischen Etüde“ bezeichnet, diesen Untertitel aber dann verworfen.

Ich habe einige Sequenzen aus dem Zwiegespräch zwischen Herodias und ihrer Amme, dem Mittelteil der dreiteiligen Dichtung, herausgelöst und somit einen neuen, monologischen Zusammenhang geschaffen, quasi eine „scène intermédiaire“.

Herodias, die sich in ihrer Sehnsucht nach „sternenfernem Glanz und Diamanthenem“ verzehrt, zerrissen durch den Antagonismus ihrer Sinnlichkeit und ihres extremen Asketismus, ist für mich eine Figur von geradezu surrealer Künstlichkeit. Eine Opferfigur. Ganz und gar sympathisch (in unseren Tagen würde Sie sich wohl als virtuelles Cybergirl präsentieren).

Ihr Gestus zwischen Passion und kreischender Geilheit. Sie gehorcht ihrem dualistischen Prinzip: Einerseits den Abgründen ihrer Leidenschaft ergeben, andererseits auf ihrer spröden, gläsernen Keuschheit beharrend.

Mallarmés Sprache ist so reich an gespenstischen Symbolen, die sein ganzes Werk leitmotivhaft durchziehen (verhängte Fenster, der schwarze Schwan als Todessymbol, abbrennende Kerzen, Morgenrot, Abendrot, verlassene Gärten, ...). Mir assoziierte diese Sprache einen erratischen Klangraum, der durch die kalte Klarheit der Worte zerfurcht wird.

Der Text ist wie eine Gravur in das Material des Klangraumes hinein, dessen Konturen immer wieder zu verfließen drohen, um durch die Impulse des Textes immer wieder neu aufgerissen zu werden. Ich habe

versucht, die Perspektive des Textes auszukomponieren, nicht seinen Affekt zu illustrieren. Meine „jardins désertés“, in denen Herodias' körperlose und traumbildhafte Jungfräulichkeit umherirrt – ihren eigenen Schreien nachlauschend – sind wie „hinter Glas“ wahrzunehmen; Schattenbilder, Zeichen eines drohenden Unheils ...

Matthias Pintscher

Matthias Pintscher (D), Komposition

RSO Wien (A)

Peter Eötvös (H), Dirigent

Marisol Montalvo (US), Sopran



Matthias Pintscher



Marisol Montalvo

Bernhard Lang *Seven Last Words UA* Installation

solì (deo) gloria

Joseph Haydn schrieb 1785 *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* für die Karfreitagsfeierlichkeiten des Jahres 1787 im Dom von Cádiz in Spanien: Sieben langsame, meditative Sätze sollten jeweils auf die Betrachtungen über die Worte des Bischofs De Santamaria folgen.

„Die Aufgabe,“ vermerkt Haydn – siehe seinen Text auf Seite 45 –, „sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten“.

Man könnte sagen, daß dieses konsequent „nach innen“ gekehrte Konzept erst in der Musik Morton Feldmans, also ab den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts, eine konsequente ideelle Weiterführung findet. Schostakowitschs letztes, fünfzehntes Streichquartett in es-Moll ist auch ein Werk, an das man in diesem Kontext denken könnte.

Um eine weitere zeitgemäße Reaktion und vielleicht hinterfragende Fortführung dieses Konzepts anzuregen, habe ich mit Hilfe der Forberg-Schneider-Stiftung in München Bernhard Lang zu einem „Dialog“ mit Haydns Werk angeregt; er möge doch eine Musik komponieren, die anstelle der Worte des Bischofs von Cádiz die „Worte“ in die Moderne „projizieren“ sollte, um damit das Werk einem lebendigen, überkonfessionellen Kontext auszusetzen.

Es war zu erwarten, dass Bernhard Lang mit seiner Komposition das Haydnsche Werk weniger nur „ideell fortsetzen“ als sozusagen auch „gefährden“ würde. Bernhard Lang hat sein konsequentes, ja obsessives Auseinandernehmen (und damit auch „In-Frage-Stellen“) von Modulen und von Modellen hier - wie öfters in letzter Zeit mit Vorlagen „historischer“ Herkunft – um einen bemerkenswerten Schritt weitergetrieben und uns dadurch eine gewaltige, ja teilweise gewalttätige „Antimusik“ geschenkt.

„Wie als photographisches Negativ dazu“, merkt Christian Scheib dazu an, „klingt eine sich auf diese Musik von Haydn beziehende Komposition von Bernhard Lang: Aus dem sich Versenken wird ein sich Erheben, aus der Frömmigkeit wird Aufbegehren, aber es bleibt ein und dasselbe Bild von musikalischer Intensität, von letztlich metaphysischer Herausforderung“.

Marino Formenti

Bernhard Lang (A), Komponist
Marino Formenti (I), Klavier



Marino Formenti

Bernhard Lang

Monadologie V – 7 Last Words of Hasan

Über den Begriff der musikalischen Monadologie

Die Monadologien lassen sich vielleicht durch folgende Punkte kürzest charakterisieren: Sie arbeiten mit kleinsten Ausgangszellen als Generatoren des gesamten musikalischen Materials. Diese Ausgangszellen sind größtenteils Samples aus vorhandenen Materialien/Stücken. Die Partituren entstehen durch Einsatz Zellulärer Automaten, sind also maschinell entwickelt und stellen selbst abstrakte Maschinen im Deleuzischen Sinn dar. Die Zellen durchschreiten diskrete Zustände als komplexe Differentiale, zeigen also fortwährende Mutationen.

Über *Monadologie V: The Last Words of Hasan*

Monadology V ist das nunmehr sechste Stück in der Reihe der Monadologien, die selbst aus der *Differenz/Wiederholung*-Serie hervorging bzw. aus dieser entwickelt wurde.

Diese neue Serie der Monadologien bezieht sich vor allem auf zelluläre Prozesse, poetisch abgeleitet aus der Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibnitz („Monadologie“) und Gilles Deleuze („Die Falte“, „Differenz und Wiederholung“).

Diese zellulären Prozesse beziehen sich hier sowohl auf das singuläre musikalische Ereignis, auf das Klangatom, als auch auf die darauf basierenden, übergeordneten Strukturen. Die Formalen Strukturen des Mittelgrunds werden werden durch diskrete Loop-Zustände organisiert, welche fortwährende Differenzierungen durchlaufen.

Neu in *Monadologie V* sind sogenannte katastrophische Sequenzen, in denen die Loop-Maschinerie plötzlich kollabiert und in kurz repetierten Klangzellen hängen bleibt, vergleichbar den Attraktoren in fraktalen Entfaltungen.



Bernhard Lang

40x Gegenwart – 40x musikprotokoll

Das ORF-Festival für Neue Musik im steirischen herbst

Das 1968 von Emil Breisach gegründete musikprotokoll wird jährlich vom Österreichischen Rundfunk veranstaltet. Es ist eine Koproduktion seiner beiden Programme Radio Österreich 1 und Radio Steiermark in Kooperation mit dem Festival steirischer herbst.

Das musikprotokoll fungiert seit über 40 Jahren ganz bewusst als eine Art Labor, in dem weniger das Präsentieren weiterer Feinheiten bekannter künstlerischer Positionen auf dem Programm steht, als vielmehr – mit allem künstlerischen Risiko – das kundschafterhafte Aufsuchen der neuen Entwicklungen und Trends, der Arbeit der jungen Generation, das Ausloten von Positionen, die dann später den Weg zu internationalen Festivals, in Jahresprogramme und ins Repertoire finden.

*40x Gegenwart –
40x musikprotokoll – DVD
Das ORF-Festival für neue
Musik im steirischen herbst*
Ein Film von Günter Schilhan
und Christian Scheib.
ORF DVD MP903
€ 20,-; für Ö1-Club-
mitglieder € 18,-



Die Mikroebene der musikalischen Atome wird in einem Raster organisiert, der vom Konzept der Zellulären Automaten abgeleitet wurde. Diese Zellulären Automaten, in den Achtzigerjahren von Conway entwickelt, dienen in der Computerwissenschaft zur Simulation von verschiedenen Wachstumsprozessen und künstlichen Lebensformen.

Außer in *Monadologie I, II, III, IV* und *VII* hatte ich zuvor Zelluläre Automaten in *Difference/Repetition #9*, *Difference/Repetition #12* und in *Die Sterne des Hungers* verschiedentlich eingesetzt. In den meisten *Monadologien* ist das zelluläre Ausgangsmaterial aus den Archiven gesampelt (Richard Strauß in *II* und *III*, Gregorianik in *VI*, Schönberg in *VII*), so auch hier: das Basismaterial kommt aus Haydns *Sieben letzten Worten* (Klavierfassung) und taucht episodisch in kleinen Zellen immer wieder auf: Haydns monothematische Kompositionsweise, die in ihrer letzten Konsequenz zur entwickelnden Variation führt, eignet sich besonders gut hierfür. *Monadologie V* wird eine Fortsetzung in *Monadologie VII Kammerinfonie: For Arnold* finden, worin Schönbergs Kammerinfonie Op.38 nach diesem Prinzip nachgezeichnet werden wird.

Das Stück *Monadologie V* wurde durch Mario Formenti angeregt und ist ihm auch gewidmet.

Die Teile der *Monadologie V*:

- 1 introduzione
- 2 Sonata I: ...quia nesciunt quid faciunt
- 3 Sonata II: Hodie mecum eris in Paradiso
- 4 Sonata III: Ecce Mulier filius tuus
- 5 Sonata IV: ut qui reliquisti me
- 6 Sonata V: Sitio

Durata: ~30'

Monadologie V – 7 Last Words of Hasan ist ein Kompositionsauftrag der Forberg-Schneider-Stiftung

Bernhard Lang (A), Komposition

Joseph Haydn

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

„Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, dass ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nemlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende grosse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmässigem Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verliess zum zweyten, drittenmale u.s.f. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten und ich fand bald, dass ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.“

So schilderte Joseph Haydn (1732–1809) seinem Biographen Griesinger die Entstehungsbedingungen seiner *Sieben letzte Worte*. Er war bereits ein weltweit anerkannter Komponist, als er diesen bedeutenden Auftrag für ein Orchesterwerk aus Spanien erhielt. Haydns *Sieben letzte Worte* haben Ende des 18. Jahrhunderts viel zum Ruhm des Komponisten beigetragen. Im frühen 19. Jahrhundert wurden die *Sieben letzte Worte* oft für Haydns wichtigstes Werk oder als gleichwertig mit der „Schöpfung“ angesehen. Zahlreiche Kopien waren im Umlauf, in allen großen Städten erschienen Drucke, es wurden mehrere Fassungen für unterschiedliche Besetzungen angefertigt und das Werk wurde an vielen Orten aufgeführt. Von dem im Jahre 1785 (nach anderen Quellen auch 1786 oder 87 datiert) als Instrumentalmusik

für Orchester vollendeten Werk, fertigte Haydn 1787 eine Fassung für Streichquartett an, die unter der Opuszahl 51 herausgegeben wurde und auch heute noch unter dieser Zahl geführt wird. 1795/96 folgte noch eine Vokalfassung der *Sieben Worte*, die gerne als „Oratorium“ bezeichnet wird.

L'Introduzione (Maestoso ed Adagio)

Sonata I (Largo)

Sonata II (Grave e cantabile)

Sonata III (Grave)

Sonata IV (Largo)

Sonata V (Adagio)

Sonata VI (Lento)

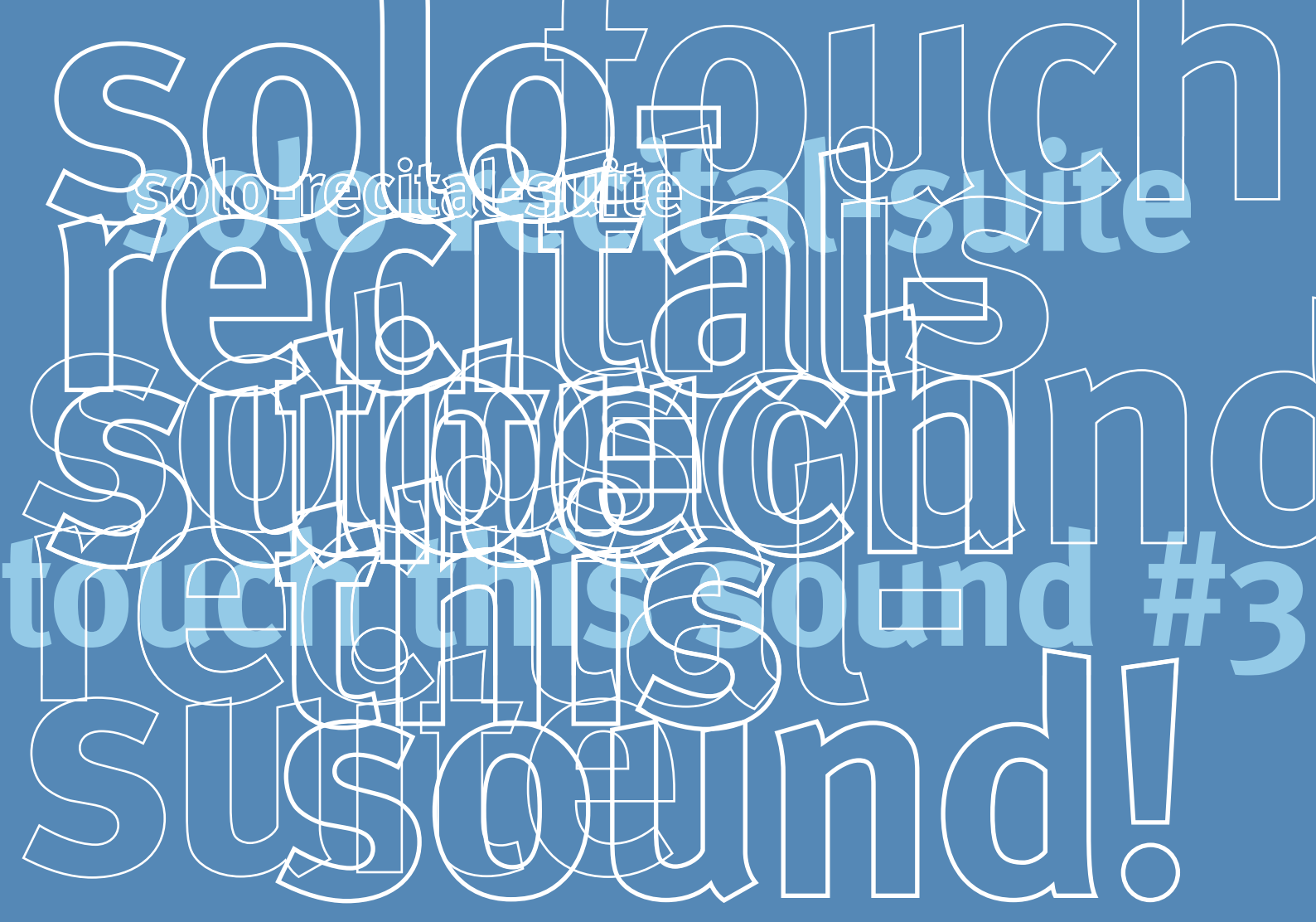
Sonata VII (Largo)

Il Terremoto (Presto con tutta la forza)

Text und Bild: Haydn Festival Eisenstadt



Joseph Haydn



Christine Clara Oppel

solo-recital-suite

**Uli Fussenegger
Kaffe Matthews
Franz Hautzinger**

touch this sound #3

Jacob Kirkegaard

11.10.
Sonntag

Christine Clara Oppel
talking landscapes Klangperformance

Mehrere klingende Lautsprecher werden auf die Wasseroberfläche des ORF-Funkhausteiches gesetzt. Die Lautsprecher formen sich zu schwimmenden Klanginseln. Der Klang bildet fragmentarische Hörbilder die sich in zeitversetzten Intervallen über die Wasseroberfläche legen. Die akustischen Fotografien sind reale physische und emotionale Gegebenheiten, wie z.B. der Klang von leeren Räumen, Großstadtlärm, Alltagsgeräusche, Gedanken, Gespräche... etc., die sich mit der Außenakustik des Ortes vermischen. Ein Versuch Raum zu schaffen in dem der Betrachter in direkten Kontakt mit der Umgebung und seiner persönlichen inneren Welt tritt.

Christine Clara Oppel (D), Konzept, Realisation

Extratermin: Sonntag 18.Oktober 2009 | 7:00 Uhr |
Funkhausteich – ORF Landesstudios Graz

talking landscapes ist Teil der Serie „Dass es so weitergeht, ist die Katastrophe!“ (Walter Benjamin), ein Kooperationsprojekt von ESC im LABOR und steirischer herbst in Kooperation mit dem musikprotokoll.



Christine Clara Oppel

Uli Fussenegger spielt Clemens Nachtmann, György Kurtág, Uli Fussenegger und Klaus Huber

György Kurtág

Message – Consolation à Christian Suter

... eine Botschaft an Valérie ...

In seinen *Signs, Games and Messages* erscheint Kurtág als der lyrische Miniaturist der zeitgenössischen Musik, als radikaler Poet einer hermetisch-expressiven Klangsprache, die in ihrer Verdichtung radikal reduktionistisch ist.

Klaus Huber *Ein Hauch von Unzeit VII*

Zu Beginn wird die D-moll Chaconne aus Dido und Aeneas von Henry Purcell zitiert und figuriert. Allmählich setzt ein Auflösungsprozess ein: Abbröckeln der Melodie, Zerfließen der sequenzierten Zeit, Verfremdung des Klangs durch geräuschhafte Verunstaltungen. Ein Stück der Geduld, der Meditation, der Befreiung von vorgegebenen Schemata.

Clemens Nachtmann *impromptu I*

Im Zentrum von *impromptu I* für Kontrabass solo mit dem Untertitel *fatti* stehen die verschiedenen Arten, das Instrument zu berühren, die sich aus dem Ausgangsmaterial ableiten lassen. Was sich daraus ergibt, ist ein eigenartiges, oft unvorhersehbares, weil auf feinste Berührungen sensibel reagierendes Klangspektrum.

Uli Fussenegger *Toy Music* ÖE

Spielzeug verleitet speziell Kinder dazu, all das damit zu machen, wofür es eigentlich nicht konstruiert wurde. Und genau so passiert es mir des öfteren mit meinem Kontrabass. Johann Georg Thir, der mein Instrument 1771 gebaut hat, konnte damals einfach nicht ahnen, was er der Nachwelt für ein grossartiges Spielzeug hinterlassen würde und wiesehr dieses riesige Holzteil die Phantasie zur klanglichen Zweckentfremdung anregen kann.

Uli Fussenegger (A), Kontrabass



Uli Fussenegger

Kaffe Matthews

Kaffe Matthews produziert in ihrer acht-kanaligen Live Performance komplexe Soundscapes, die von flächiger Schönheit bis zum strukturierten Noise reichen. Sie nutzt hierfür ausschließlich live und in Echtzeit gesampeltes Klangmaterial aus dem Konzertraum und einer Tabletop Violine.

„...one of England’s finest live sampling performers.“

Arldr. Andersen. Oslo Independent

Kaffe Matthews (GB), Live-Electronics



Kaffe Matthews

Out of Tune

Eine Konzertreihe elektronischer Musik

Nicht erst in der Gegenwart haben sich Bereiche der Musik von traditionellen Kontexten und Konzepten abgelöst. Auch das Verstehen musikalischer Inhalte hat sich nach der Ablösung von musikalischen Traditionen und seinen Hörgewohnheiten enttheoretisiert und enttraditionalisiert. In der elektronischen Musik haben sich bisher keine gültigen Konzepte

musikalischen Verstehens etablieren können, hier stehen theoretische Zugriffe aus dem Bereich verschiedenster Musik- aber auch Kunstdisziplinen unhierarchisch nebeneinander. Trotz alledem mag man ein Verstehen der Musik nicht leugnen, d.h. man ist geneigt Kriterien des Hörens anzunehmen, die nicht explizit geworden sind, jedoch dennoch existieren.

Über verschiedene „traditionelle“ Ausgangspunkte und auch unterschiedliche Präsentationen und Interpretationen versucht sich die Reihe praktisch der Frage nach einem verstehenden Zugriff auf Musik und damit ihrer Inhalte zu nähern.

Heike Schleper, Bernhard Schreiner



Anthony Pateras

Anthony Pateras eröffnet den ersten Abend mit einem Solo für präpariertes Klavier, danach folgen Anthony Pateras & Robin Fox. Das 2000 gegründete australische Duo präsentiert einen halsbrecherischen Mix aus musikalischem Witz und Exzessivität. Intuitiv aufgebaute elektro-akustische Schlachtfelder, hysterischer Stimmeinsatz, blubbernde Strukturen – hyperaktive Klänge in einer mehrkanaligen Live-Präsentation. Den elektronischen Abschluss setzt Robin Fox mit seiner *Robin Fox Laser Show*.

Anthony Pateras (AU), Computer, Stimme, Elektronik

Robin Fox (AU), Computer, Elektronik



Stephan Mathieu

Virginals von Stephan Mathieu interpretiert „klassische“ Werke der elektroakustischen Musik, u.a. von Alvin Lucier, Francisco López, Phill Niblock, Charlemagne Palastine, ... als Solo-Aufführung, die für ein einzigartiges elektroakustisches Instrumentarium von mechanisch-akustischen Grammofonen, einem Oktavspinet und einer historischen 6-Kanal Lautsprecheranlage arrangiert wurden.

Stephan Mathieu (D), Computer, Elektronik



BJ Nielsen

BJ Nielsen arbeitet mit Field Recordings, die er analog und digital bearbeitet und zu hypnotischen Kompositionen verdichtet. Sein Fokus liegt auf Naturklängen und deren Effekte auf den Menschen sowie der Wahrnehmung von Zeit und Raum durch Sound. Nielsen wird zu einem Antarkis-Film von John Aitchison live improvisieren.

BJ Nielsen (S), Computer, Elektronik

Extratermine:

Anthony Pateras & Robin Fox

Stephan Mathieu

BJ Nilsen

29.09.09 Festivalzentrum

06.10.09 Festivalzentrum

13.10.09 Festivalzentrum

Franz Hautzinger *Gomberg III*

Franz Hautzinger wegweisenden Solo-Trompeten-Album *Gomberg* erschien im Jahr 2000. Es war ein musikalisches Statement, wie man es nur alle paar Jahre zu hören bekommt: Hier erschloss jemand lange nach dem Ende der Moderne tatsächlich über direkte Arbeit am Material eine neue, höchst differenzierte Klanggrammatik, mithin eine unbekannte musikalische Welt: Blasgeräusche, Stimmlaute, perkussive Akzentketten, gurgelnde, blubbernde, fauchende, zischende Klänge in mannigfaltigen Oberton-Schattierungen und dynamischen Abstufungen, sie waren hier zu hören, und sahen sich höchst musikalisch in flüchtige akustische Skulpturen, feinnervige Klangfarben-Melodien oder faszinierende soundozeanische Fluten und Wogen gegossen.

Andreas Felber

Gomberg III

Gomberg wird sagen... Trägt das Geheimnis seiner Erschaffung. Kennt nicht seine Vergangenheit. Schöpft aus dem Moment, der aus der Aufregung des täglichen Kreierens kommt... Gibt nur einen Hauch, der den Äther durchdringt und sich mit dem Ganzen vermengt und Teil vom Grossen wird. Schätzt das Wort und den Zweig. Macht euch gleich und liebt die Welt...

Franz Hautzinger

Franz Hautzinger (A), Komposition



Franz Hautzinger

Jacob Kirkegaard *Labyrinthitis*

Jacob Kirkegaard hat in sich hineingehorcht und aus den Klängen, die vom Ohr selbst erzeugt werden, ein neues Werk geschaffen: Leicht überspitzt ausgedrückt, kann das Publikum bei der interaktiven Soundperformance Labyrinthitis dem Künstler und sich selbst beim Hören zuhören.

Labyrinthitis basiert auf einem Prinzip, das sowohl in der Medizin als auch in der musikalischen Praxis angewandt wird: Gelangen zwei Töne, deren Frequenzen in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, in das Ohr, so entsteht durch Vibrationen im Innenohr eine dritte Frequenz. Dieser vom Ohr selbst erzeugte Ton ist ein sogenanntes „Distortionsprodukt otoakustischer Emissionen“ (DPOAE) und wird in der Musikwissenschaft als Tartini-Ton bezeichnet.

Kirkegaard hat die Töne aus seinen Ohren zu einer Komposition arrangiert, die in den Ohren der damit konfrontierten Hörer und Hörerinnen weitere Verzerrungseffekte hervorruft. Zu Beginn kann jeder neue Ton nur „intersubjektiv“ – also prinzipiell im Kopf jeder Person im Publikum – wahrgenommen werden. Kirkegaard reproduziert diesen Ton und fügt ihn „objektiv“ in seine Komposition. Kombiniert er ihn erneut mit einer entsprechenden Frequenz, entsteht ein weiterer Tartini-Ton ... Schritt für Schritt bildet sich so ein Muster absteigender Töne heraus. Die Spiralform dieser tonalen Struktur spiegelt das Klangspektrum der menschlichen Gehörschnecke wider.

Übersetzung aus dem Englischen: Friederike Kulcsar

Jacob Kirkegaard (DK), Komposition

ORF Kunstradio
on-site | on-air | on-line

Auftragswerk des Medicinsk Museion in Kopenhagen,
Sommer 2007



Jacob Kirkegaard

Impressum

Impressum

Veranstalter

ORF – Radio Österreich 1
Landesstudio Steiermark

Koproduktion

steirischer herbst

Kooperationen

ECAS/ICAS – European Cities of Advanced Sound
ORF Kunstradio
CTM (Club Transmediale) und TodaysArt

Die Reihe „Touch This Sound!“ ist inspiriert und ko-kuratiert von CTM (Club Transmediale) und TodaysArt

talking landscapes ist Teil der Serie „Dass es so weitergeht, ist die Katastrophe!“ (Walter Benjamin), ein Kooperationsprojekt von ESC im LABOR und steirischer herbst in Kooperation mit dem musikprotokoll.

Medienkooperationen

Skug
De:bug
nmz-Neue Musikzeitung
ÖMZ
Neue Zeitschrift für Musik
freistil

Produktionsteam

Programm: Christian Scheib, Susanna Niedermayr
Programm Out of Tune: Heike Schleper & Bernhard Schreiner
Produktionsleitung: Rosalinde Vidic
Redaktion: Fränk Zimmer
Design: ORF-Design, Karl-Markus Maier
Layout, Satz und Repro: Luff up, www.luffup.com
Druck: ORF-Hausdruckerei
Kontakt: musikprotokoll@orf.at
© ORF 2009

MARTIN SIEWERT . HEINZ STRUNK . LE QUAN NINH . MARINA GRZINIC . ELENI MANDELL . ANTHONY BRAXTON . THE FLYING LUTTENBACHERS . FUGU . MARKUS BINDER . HANS PLATZGUMER . JOHN ZORN . ANGELICA CASTELLO . EVA JANTSCHITSCH . ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH . THOMAS MEINECKE . HERNOISE . CORDULA BOSZE . SUN RA . CHMAFU NOCORDS . DEREK BAILEY . BUMI FIAN . INGRID EDER . KLANGMÜHLE . MANON-LIU WINTER . KATHARINA KLEMENT . EUGENIE KAIN . POLWECHSEL . BILLY ROISZ . GYORGY LIGETI . AMANN STUDIOS . PETRA STUMP . HANS STEINER . CHRISTINE HAIDEGGER . KARL KRAUS . ZENITH PRODUCTIONS . ELISABETH FLUNGER . POSTGARAGE GRAZ . MAJA OSOJNIK . LIQUID MUSIC JUDENBURG . MARIA FRODL . NEUE BIGBANDS . CHRISTOPH HERNDLER . KOMPONISTENFORUM MITTERSILL . CHRISTINA BAUER . MARTIN DICKINGER . CARLA KIHLESTEDT . FILMCLUB DROSENDORF . ARNO SCHMIDT . WERNER KOFLER . SUSANNA GARTMAYER . WWW.UEBERKLANG.NET . ANDREAS KUMP . FRANZ HAUTZINGER . JUDITH UNTERPERTINGER . EVA REITER . ULI VONBANK-SCHEDLER . ELISABETH SCHIMANA . BERNHARD LANG . UTE VÖLKER . MANU CHAO . MARCO PRENNINGER . KLANGMASCHINEN . ECHORAUM . PUNTIGAM/HOLLINETZ . DANIEL JOHNSTON . HENRY THREADGILL . MUSEUM ARBEITERSIEDLUNG . HORSTADT LINZ . KLAUS THEWELEIT . RUNE GRAMMOFON . USHI REITER . V.NM GRAZ . SILENT BLOCK . PENDULE . PETER ABLINGER . OPENAIR OTTENSHEIM . ZOE . DIETMAR DATH . SPITZBERGEN . STELLA*NERA . IGNM . BONE MACHINE . ABSOLUTELY FREE . CARLA BOZULICH . AYNUR DOGAN . ETC.

freistil

<http://freistil.klingt.org>

MAGAZIN für MUSIK UND UMGEBUNG

mail for abo: freistil@tele2.at

ABO: 15 Euro/Jahr (Inland), 25 Euro/Jahr (Ausland) | Oberbank Wels, BLZ 15130, Konto Nr. 421049115



nmz
neue musikzeitung
<http://www.nmz.de>

Tickets

	Vollpreis	ermäßigt
Festivalpass 8.–11.10.	90 Euro	70 Euro
Tagespass 8., 10. und 11.10.	20 Euro	16 Euro
musikprotokoll Einzelkarte	8 Euro	6 Euro
Abime – Abgrund und Aufbruch	16 Euro	12 Euro
9.10., 19.30 Uhr, Klangforum Wien		
9.10., 21.00 Uhr, ensemble recherche		
Amphigory – Unsinn und Ansinnen	16 Euro	12 Euro
10.10., 19.30 Uhr, RSO Wien		
Seven Last Words	16 Euro	12 Euro
10.10., 22.30 Uhr Bernhard Lang		
10.10., 23.30 Uhr Joseph Haydn		

Einzelkarten sind zu den mit * gekennzeichneten Veranstaltungen erhältlich. Freier Eintritt bei *Breathing Music*, den Installationen *Seven Last Words* und der Klangperformance *talking landscapes*.
Infos zum Programm: oe1.orf.at/musikprotokoll
Online-Tickets: tickets@steirischerherbst.at
Ermäßigung für SchülerInnen, StudentInnen, Arbeitslose und Ö1-Clubmitglieder.

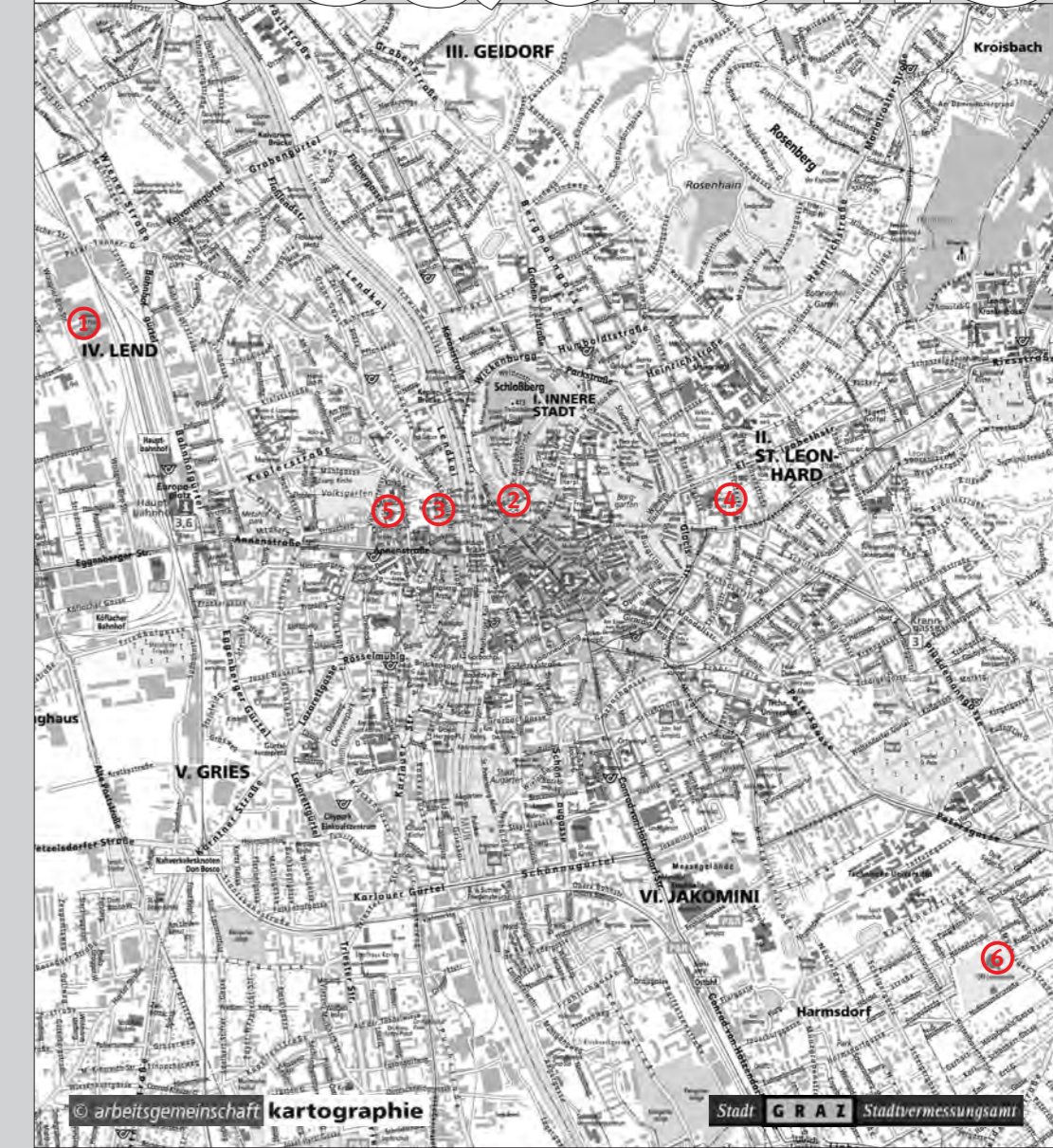
Fotorechte

ECAS-Meeting © Susanna Niedermayr / © Terminalbeach /
GX Jupiter-Larsen © David Houcheringer, David Baumann
/ Lucky Dragons © Drew Bennett / Breathing Music © Justé
Janulytè / M. Sotelo © Amancio Guillen / V. Fischer ©
Lukas Beck / J. M. Staud © UE Archiv / G. Toro-Pérez ©
Ellen Mathys / Klangforum Wien © Lukas Beck / Christoph
Walder © Lukas Beck / Rolf Gupta © Arne Stovset Gjone /
J. E. López © López / © C. Fox / R. Saudners © Katrin
Schander / E. Mendoza © Guillermo Mendo / © Q.
Wenchen / Justé Janulytè © Dmitry Matveyev / B. Gander
© Hans Labler / A. Tamestit © Eric Larrayadiou / O.
Neuwirth © Charlotte Oswald / RSO Wien / P. Eötvös ©
Andrea Felvégi / J. Haydn © Haydn Festival Eisenstadt /
Matthias Pintscher / B. Lang © Gerlinde Hipfl / M. Formenti
© Betty Freeman / M. Montalvo © Hollaender-Calix / C. C.
Oppel © Gernot Muhr / U. Fussenegger © Lukas Beck / ©
K. Matthews / © J. Kirkegaard / F. Hautzinger © Clara Zalan
/ © A. Pateras & R. Fox / S. Mathieu © Eva-Lucy Mathieu /
© BJ Nielsen

das musikprotokoll 2009 Kalendarium

	17.00 Uhr	18.30 Uhr	19.30 Uhr	21.00 Uhr	22.00 Uhr	22.30 Uhr	23.00 Uhr	23.30 Uhr
Do, 8.10. Do			Terminalbeach <i>Heart Chamber Orchestra</i>	GX Jupiter-Larsen and The Haters <i>Ion-Gun</i>	Lucky Dragons <i>Make a baby</i>			
Fr, 9.10. Fr		Konzertinstallation Justė Janulytė / Dovydas Klimavičius <i>Breathing Music</i> Chordos String Quartet	Mauricio Sotelo <i>Klang-Muro-for-Klangforum</i> Johannes Maria Staud <i>One Movement and Five Miniatures</i> Germán Toro-Pérez <i>Inventario IV (Wespensterben)</i> Jorge E. López <i>Gonzales the Earth Eater</i>	Christopher Fox <i>Terra incognita</i> Rebecca Saunders <i>murmurs</i> Elena Mendoza <i>Nebelsplitter</i> José Manuel López López <i>African Winds</i> Qin Wenchen <i>The Sun Shadow VIII</i>				
Sa, 10.10. Sa		Konzertinstallation Justė Janulytė / Dovydas Klimavičius <i>Breathing Music</i>	Bernhard Gander <i>Lovely Monster</i> Olga Neuwirth <i>Remnants of Song ... an Amphigory</i> Rebecca Saunders <i>Traces</i> Matthias Pintscher <i>Herodias-Fragment</i> RSO Wien		Installation Bernhard Lang <i>Seven Last Words</i> Marino Formenti	Bernhard Lang <i>Monadologie V – 7 Last Words of Hasan</i> Marino Formenti	Installation Bernhard Lang <i>Seven Last Words</i> Marino Formenti	Joseph Haydn <i>Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i> Marino Formenti
So, 11.10. So	Klangperformance Christine Clara Oppel <i>talking landscapes</i>		Uli Fussenegger <i>spielt</i> Clemens Nachtmann, György Kurtág, Uli Fussenegger und Klaus Huber	Kaffe Matthews	Franz Hautzinger <i>Gomberg III</i>		Jacob Kirkegaard <i>Labyrinthitis</i>	
	Funkhausteich – ORF Landesstudios Graz		MUMUTH	MUMUTH	MUMUTH		ORF Kunstradio: on-site on-air on-line MUMUTH	

Locations



- 1 Helmut-List-Halle**
Wagner-Biro-Straße 98a
8020 Graz
Tel.: +43/316/584260
www.helmut-list-halle.com
- 2 Dom im Berg/Schlossbergstollen**
Schlossbergplatz 1
8010 Graz
Tel.: +43/316/8008 9000
www.spielstaetten.at
- 3 Minoritensaal/Mariahilfer Kirche**
Kulturzentrum bei den Minoriten
Mariahilferplatz 3
8020 Graz
Tel.: +43/316/713170
www.minoritenkulturgraz.at
- 4 MUMUTH**
Lichtenfelsgasse 14
8010 Graz
Tel.: +43/316/3891330
www.kug.ac.at
- 5 Festivalzentrum**
Orpheumgasse 8
8020 Graz
Tel.: +43/316/8008 9000
www.spielstaetten.at
- 6 ORF-Landesstudio**
Marburger Straße 20
8042 Graz
Tel.: +43/316/470 28227
http://steiermark.orf.at