

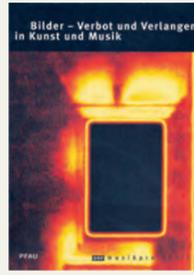
musikprotokoll – Produkte



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,-



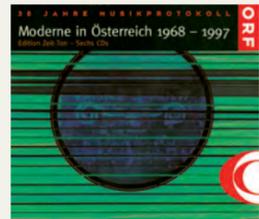
*Übertragung – Transfer – Metapher
Kulturtechniken, Ihre
Visionen und Obsessionen*
Hrsg.: Christian Scheib,
Sabine Sanio
Kerber Verlag, Bielefeld 2004
ISBN 3936646880
€ 22,95



*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 MP01706
€ 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,-



ORF

www.steirischerherbst.at
24/09-18/10/2009
www.steirischerherbst.at

steirischer
HERBST
www.steirischerherbst.at

1
RADIO
ÖSTERREICH 1

St
RADIO
STIEARMARK

musikprotokoll

im steirischen herbst 2010
graz, 25.9.–2.10.
und 7.10.– 10.10.2010
musikprotokoll.ORF.at

das musikprotokoll 2010 on-line

infos/programm/biografien/archiv

musikprotokoll.orf.at

musikprotokoll im steirischen herbst 2010

Schein und Sein, Tricksen und Können, in die Extreme gehen, an die Grenzen, oder von hinter den Grenzen aus agieren: Das kann ein radikal ausdauernder Selbstversuch sein wie bei Marino Formenti, wenn das alte Desideratum, Kunst und Leben ineinander verschmelzen zu lassen, neu hinterfragt wird, sozial ebenso wie mit ganz neuen Werken und Neuer Musik. Das kann Virtuosität an den Grenzen des instrumental Möglichen meinen ganz in Sinn und Stil jener Instrumentalsolistinnen und Instrumentalsolisten wie Arditti String Quartet oder Klangforum Wien, denen Komponistinnen und Komponisten Musik auf den Leib schreiben, deren musikalische Aussagekraft ohne dieses raffinierte Hinterfragen und zugleich Erfüllen spieltechnischer Möglichkeiten nicht möglich wäre. Das kann ein künstlerisches Hinterfragen kultureller Grenzziehungen von Banja Luka aus gesehen sein, wenn Sebastian Meissner und Serhat Karakayali mit einem kleinen Kollektiv von Künstlerinnen und Künstlern aus dem Eigenen, dem Nahen und dem Mittleren Osten den Blickwinkel der Kunst statt von Europa ausgehend auf Europa gerichtet gestalten. Das kann kompositionstechnisch vorgebliche Anti-Virtuosität kombiniert mit der Erwartung

virtuoser Aufnahme-fähigkeit seitens der Rezipientinnen und Rezipienten meinen, wenn Klaus Lang einen Gitarristen mit seinem Instrument an die Schwelle der Wahrnehmbarkeit führt. Das kann aber auch, wie gleich am Eröffnungstag, die Schnittmenge aus musikalischer Abstraktion und höchster Intensität ganz in der Tradition eines „Rock the House“ meinen, wenn das Trio Radian sein neues Programm in Österreich erstmals vorstellt. Oder aber es meint die Bespielung einer öffentlichen Skulptur, ebenfalls gleich zu Beginn des Festivals, mit einer Gruppe von Blechbläserinnen und Blechbläsern in der kompositorischen Regie des Grazers Peter Jakober. Und selbstverständlich war diese kleine Auflistung nur eine Auswahl aus jenem für das musikprotokoll der letzten 15 Jahre so charakteristischen Fächer aus ästhetische Haltungen zwischen Konzertant, Konzeptionell, Ko-Medial oder Kontextuell. Wie ein Versuchslabor genau dafür fungieren dann noch am Abschluss-tag des Festivals die heurigen Klangwege der Grazer Kunstuniversität, geleitet von Peter Ablinger.

Christian Scheib

Programm musikprotokoll 2010 Christian Scheib & Susanna Niedermayr
Programm Reihe Guilty Guitars Bernhard Schreiner & Heike Schleper
Projekt 155h 4' 33" Reni Hofmüller (ESC), Kuratorin
Nowhere Ute Pinter (open music), Kuratorin

Veranstalter

ORF – Radio Österreich 1
ORF – Landesstudio
Steiermark

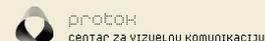
Koproduktion

steirischer herbst

Kooperationen



ECAS/ICAS



stadtmuseumgraz

codeeep



ERSTE Stiftung

open
MUSIC



musikprotokoll 2010

Überblick/Vorwort	1
Nowhere	4
not by note	13
Radian	19
Molekularorgel	23
Arditti String Quartet	27
James Clarke <i>Quartet No. 2</i>	28
Pierluigi Billone <i>Muri III b per Federico De Leonardis</i>	29
Olga Neuwirth <i>In the realms of the Unreal</i>	30
Hugues Dufourt <i>Quartet No.2 Uneasiness</i>	31
Klangforum Wien	33
Joanna Wozny <i>as in a mirror, darkly</i>	34
Djuro Živković <i>The White Angel</i>	35
Krešimir Seletković <i>disORDER</i>	36
RSO Wien	37
James Tenney <i>Critical Band / For Piano and ... / In a Large, Open Space</i>	38
Georg Friedrich Haas <i>Fremde Welten</i>	41

Klaus Lang <i>der blauäugige fremde</i>	43
Preisverleihung Klaus Lang und Peter Jakober	45
SoS (State of Sabotage)	46
Guilty Guitars/Martin Siewert	48
Reihe für elektronische Musik	
Martin Brandlmayr	50
Concha Jerez <i>155h 4' 33" – 2044 spaces of 4' 33"</i>	52
Klangwege 2010	55
Sophie Reyer <i>Marias Saiten – eine Installation in 17 Ichschichten</i>	56
Davor Branimir Vincze/Pirjo Kalinowska <i>Sag ma' spinnst du komplett!?</i>	57
Antônio Breitenfeld de Sá Dantas <i>Schall(platten)ballet</i>	57
Matthias Kranebitter <i>Konzert für Cembalo und Ensemble in Es-Dur</i>	58
Antônio Breitenfeld de Sá Dantas <i>Haydn, Streichquartett Hob. III/16 in B Dur</i>	59
Eun Ju Cha <i>Ö-Chim</i>	59
Americ Goh <i>Cater to your taste</i>	60
Andres Gutierrez <i>The making of</i>	60
Yukiko Watanabe <i>Loch für Violoncello</i>	61
Impressum	62
Tickets	62
Kalendarium	64
Locations	66
Produkte	67

No whe re

„Nowhere“ ist ein Un-Ort mitten in der Stadt: Acht Tage lang sitzt Marino Formenti am Klavier, spielt, lebt, atmet, isst, und schläft zuweilen in einem erbarmungslos öffentlichen und zugleich privaten Raum. Mit seinem Spiel überschreitet er die Trennung zwischen Bühne und Leben, Tag und Nacht, lässt übliche Konzertkonventionen von Zeit, Programm, Ort hinter sich und erprobt seine eigenen Grenzen: acht Tage voller Musik. Das Publikum ist eingeladen, über Stunden zu verweilen, zu kommen, zu gehen, wieder zu kommen, wieder zu hören und so Musik neu wahrzunehmen. Auch als Livestream kann das Projekt rund um die Uhr verfolgt werden.

Performance

Klaus Lang/Erik Satie/Morton Feldman | Marino Formenti

Nowhere

Performance

Folgende Kompositionen werden u. a. zu den unten angegebenen Zeitpunkten zu hören sein:

Sa, 25. September 2010

11.00: Klaus Lang: *now.here 1 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Piano Pieces*

So, 26. September 2010

12.00: Klaus Lang: *now.here 2 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Last Pieces*

Mo, 27. September 2010

13.00: Klaus Lang: *now.here 3 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Piano 1977*

Di, 28. September 2010

14.00: Klaus Lang: *now.here 4 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Intersections*

Mi, 29. September 2010

15.00: Klaus Lang: *now.here 5 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Triadic Memories*

Do, 30. September 2010

16.00: Klaus Lang: *now.here 6 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Intermissions*

Fr, 1. Oktober 2010

17.00: Klaus Lang: *now.here 7 (UA)*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *Extentions*

Sa, 2. Oktober 2010

11.00: Klaus Lang: *now.here 1*
18.30: Morton Feldman: *Palais de Mari*
21.00: Morton Feldman: *For Bunita Marcus*

Nowhere

Ich habe vor ein paar Jahren für Wien Modern ein Projekt über Jani Christou realisiert, einen Komponisten, der die Frage Musik versus Leben radikal gestellt hat. Das Leben und die Performance müssen eins werden. Da ich die Musik so intensiv wie möglich mit „expressiver“ Arbeit laden, gleichzeitig mein Leben auf die Performance vorbereiten, expressiv „aufladen“ musste, filmte ich wochenlang mein ganzes Leben samt den vielen Stunden des Übens. Meine Vorbereitung wurde noch umfassender als sonst, so allumfassend wie es nur ging. Das war natürlich ein sehr beglückendes Gefühl.

Nach dem Konzert hatte ich richtig Angst, keine andere Musik mehr spielen zu wollen. Ich wäre nämlich bald verhungert und für verrückt erklärt worden. So unvernünftig wollte oder konnte ich doch nicht sein ...

Doch die Versuchung war groß, die eigentlichen musikalischen Fragen, die Fragen nach dem unergründlichen Übergang zwischen Musik machen und Musikmachen zu stellen – und dies nicht zwischen Bürotag und letzter U-Bahn, in der manchmal verheerenden Hektik des Konzertlebens. Ich möchte wissen, wie ein Sforzato nicht nach 20 Minuten, sondern nach 20 Stunden Pianissimo klingt.

Samstag, 25. September 2010 –
Samstag, 2. Oktober 2010
täglich zugänglich
10.00–22.00 Uhr
Stadtmuseum Graz

Erik Satie (* 1866, † 1925, F)
Komposition

Morton Feldman
(* 1926, † 1987, USA)
Komposition

Klaus Lang (* 1971, A)
Komposition

Marino Formenti (I/A)
Klavier



25. September 2010 –
2. Oktober 2010
jeweils 12.00 Uhr
Nowhere Window/
Fenster ins Nirgendwo
Live-Einstiege auf
Radio Helsinki



Ö1 Zeit-Ton
Freitag, 8. Oktober 2010,
23.03 Uhr

sowie online non-stop:
musikprotokoll.ORF.at
www.steirischerherbst.at
www.openmusic.at
www.marinoformenti.com

Koproduktion steirischer
herbst, open music & ORF
musikprotokoll.
In Zusammenarbeit mit
Stadtmuseum Graz.



Marino Formenti

Ich möchte wissen, welche Form das Staunen über ein Werk, das Staunen über Musik überhaupt annimmt, wenn man das Werk, die Musik noch und noch und noch einmal spielt, sie zu seinem Leben macht, jenseits des eigenen privaten Vergnügens. Ich sehne mich nach einem Nowhere, einer Art heidnischen Kapelle, wo mein Leben wieder Musik werden kann, wenigstens eine kleine Woche lang noch.

Als wegweisende Mitbewohner habe ich 3 Komponisten aus 3 Generationen gewählt: Erik Satie, Morton Feldman und Klaus Lang, die in der langen Ära des Ichs am liebsten verschwinden mochten und möchten. Don't push the sounds around, sagt Morton Feldman. Lasst sie sein, lasst sie zu, verschwindet.

Das könnte die Lösung sein.
Wenn es eine gäbe.
Legen Sie sich am besten hin,
und lassen Sie sich Zeit.

Marino Formenti

Morton Feldman

Während meines ersten Besuches zeigte ich John (Cage, N.d.Ü.) ein Streichquartett. Er sah sich die Noten an; dann fragte er: „Wie hast Du es gemacht?“ Ich dachte an die täglichen Streitgespräche mit Stefan Wolpe und Milton Babbitt, dem ich eine Woche zuvor eine meiner Kompositionen gezeigt hatte. Ich versuchte, seine Fragen so klug wie ich konnte zu beantworten; er aber sagte: „Morton, ich verstehe kein einziges Wort!“ Und so erwiderte ich mit sehr schwacher Stimme: „Ich weiss nicht, wie ich es gemacht habe...“. John sprang auf und nieder, und mit der heiser-hohen Stimme eines Esels rief er: „Ist das nicht wunderbar? Ist das nicht großartig? Es ist so schön, und der weiss nicht, wie er's gemacht hat!“

Ich bin jetzt auf der Suche nach etwas anderem ... etwas, das nicht mehr in den Konzertsaal passt. Wenn die Musik je diesen Weg, diese Richtung einschlagen sollte, wäre das ein Paradies für den wahren Komponisten. Nur im Film ist es so, dass er da sitzt und strahlt, während 10.000 Komparsen sein Requiem singen. ... Ich habe die Notwendigkeit eines „live“-Publikums niemals verstanden. Wegen ihrer extremen Stille wäre meine Musik mit einem toten Publikum am glücklichsten.

Stockhausen fragte mich nach meinem Geheimnis: „Was ist Dein Geheimnis?“ Und ich sagte: „Ich habe kein Geheimnis, aber was ich habe, ist ein Standpunkt, und zwar, dass Klänge in hohem Maß wie Menschen sind. Wenn Du ihm Druck gibst, dann drückt er zurück.“



Morton Feldman

Also, wenn ich ein Geheimnis habe: Schiebe die Klänge nicht in der Gegend herum („Don't push the sounds around“ im Original, N.d.Ü.). Karlheinz lehnt sich zu mir rüber und sagt: „Not even a little bit?“

Und dann hatte ein junger Bursche ein Tonband mit und spielte ein Flötenstück. Und das Stück, von der Art, wie es jeder gerne hat, ein süßes kleines Stück, es fing tief an, und war dann in die Höhe gebaut. Vielleicht kam man nicht bis zum hohen C wie in *Density*, aber auf jeden Fall kam man wieder nach unten. Und genau das tat unser Freund. Und ich fing an, dies sozusagen zu benutzen, ich fing Feuer für die Idee und sagte: „Ist doch interessant, diese Vorstellung vom Hoch- und Herunterkommen. Kann sich jemand von Ihnen ein Stück vorstellen, das so geht wie ein „V“ mit einem hohen Anfang und einem Abstieg?“ Als ich das sagte, verließ unser junger Freund den Raum. Er fühlte sich beleidigt. Das ist interessant. Kennen Sie Stücke, die hoch anfangen und dann nach unten gehen? – Schreiben Sie keines!

Wir spielten ein Spiel, Guston und ich. Wir waren die letzten Künstler. ... Erinnern Sie sich an den Satz von Alexander Pope „Kunst um

Kunst geht dahin, und alles wird Nacht?“ Wie in allen eschatologischen Vorstellungen war das Ende der Welt in Wahrheit nur das Ende eines Zeitalters.

Das „Nichts“ war für uns weniger ein philosophisches Spiel als ein entscheidender Ausgangs- und Zielpunkt. ... Es liegt auf der Hand, dass man nicht mit nichts beginnt, weniger offensichtlich ist es jedoch, dass man nach Jahren der Arbeit bei viel weniger ankommen sollte. ... Das Nichts ist keine seltsame Alternative in der Kunst. Wir werden stets mit ihm konfrontiert, während wir arbeiten. ... Wir werden mit der Tatsache konfrontiert – oder besser: diese Tatsache kristallisiert sich heraus – dass wir sehr wenig hervorzubringen und extrem wenig zu sagen haben.

Wir erfahren dann das „Nichts“ fast so wie die Kabbalisten des Mittelalters, die es, nachdem es möglich geworden war über Gott zu spekulieren, als den letzten Horizont interpretierten. „Die Zeit ist Raum geworden und es gibt keine Zeit mehr“, sagte Samuel Beckett.

Texte: Morton Feldman
Textauswahl: Marino Formenti

Erik Satie

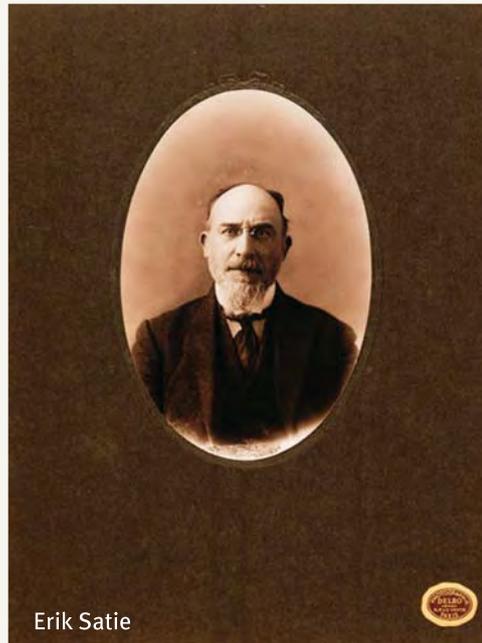
Der Tagesablauf eines Musikers (1913)

Der Künstler muss sein Leben einteilen. Hier der genaue Zeitplan meiner täglichen Beschäftigungen: Aufstehen: Um 7.18 Uhr; inspiriert: von 10.23 bis 11.47. Ich nehme mein Mittagessen um 12.11 ein und stehe um 12.14 vom Tisch auf. Ersprößlicher Ausritt in den Tiefen meines Parks: von 13.19 bis 14:53. Erneute Inspiration: von 15.12 bis 16.07. Verschiedene Beschäftigungen (Fechten, Meditation, Reglosigkeit, Besuche, Betrachtungen, Geschicklichkeitsübungen, Schwimmen, etc.): von 16.21 bis 18.47. Das Abendessen wird um 19.16 serviert und ist um 19.20 beendet. Es folgt symphonische Lektüre, laut vorgetragen: von 20.09 bis 21.59. Das Schlafengehen erfolgt regelmäßig um 22.37. Einmal wöchentlich schreckhaftes Auffahren um 3.19 (am Dienstag). Ich esse nur weiße Lebensmittel: Eier, Zucker, geriebene Knochen; Fett von toten Tieren; Kalbfleisch, Salz, Kokosnüsse, in Milchwasser gekochtes Huhn; das Schimmelige von Früchten, Reis, weiße Rüben; Weißwurst mit Kampfer, Teigwaren, (Weiß-) Käse, Salate von Watte und gewissen Fischen (nicht die Haut). Ich koche meinen Wein und trinke ihn kalt mit Fuchsiensaft. Ich habe einen guten Appetit, doch aus Angst vor dem Ersticken spreche ich nie während des Essens. Ich atme mit Bedacht (wenig auf einmal). Ich tanze sehr selten. Beim Gehen halte ich mir die Rippen und blicke starr hinter mich. Ich sehe sehr ernsthaft aus, und wenn ich lache, geschieht es unabsichtlich. Ich entschuldige mich stets dafür, und mit Leutseligkeit. Ich schlafe nur mit einem Auge; mein Schlaf ist sehr hart. Mein Bett ist rund und hat ein Loch, um den Kopf

durchzustrecken. Jede Stunde nimmt mir ein Diener die Temperatur und gibt mir eine andere. Seit langem habe ich eine Modezeitschrift abonniert. Ich trage eine weiße Mütze, weiße Strümpfe und eine weiße Weste. Mein Arzt hat mir immer das Rauchen empfohlen. Er fügt seinem Ratschlag hinzu: Rauchen Sie, mein Freund; sonst wird es ein anderer an Ihrer Stelle tun.

Text: Erik Satie

Textauswahl: Marino Formenti



Klaus Lang

hardcore Biedermeier.

1.

Hermeneutik

Stellen wir uns vor wie in ferner Zukunft ein Paleoanthropologe vom Mars einen spektakulären Fund auf einem völlig unbedeutenden kleinen Planeten macht, auf dem eine relativ bescheiden entwickelte Zivilisation es immerhin geschafft hat sich selbst auszulöschen. In einer marsianischen Fachpublikation veröffentlicht er die Schilderung eines Gegenstandes der, nachdem er offenbar praktisch keinen Nutzen hatte wohl ein archaisches Sakralobjekt gewesen sein musste: Er meint einen großen und schweren Gegenstand den er deutet als eine abstrahierte vollplastische Darstellung eines großen schwarzen Fisches mit einer Vielzahl von Gräten in seinem Inneren und einem riesigen Gebiss voller abwechselnd fauler und gesunder Zähne und einer riesigen Zunge, die am Ende mit einer drei-gespaltenen goldenen Spitze versehen ist. Als Opfergaben wurden Papierblätter mit seltsamen Punkten und Linien dargebracht. Zur Untermauerung seiner Deutung führt er an, dass in eindeutig als Sakralräumen definierten Gebäuden der gleichen Kultur sich viele Hinweise auf die Verehrung von heiligen Tieren wie Tauben, Schlangen, Ochsen, Eseln und eben auch Fischen – teilweise sogar mit Menschen im Magen – finden lassen. Ebenfalls wurde dort bedrucktes Papier geopfert.

2.

Kunst

In der bildenden Kunst gibt es die lange ehrwürdige Tradition des Stillebens und der Landschaftsdarstellung. In diesem Genre beschränkt sich Kunst darauf das Gegebene darzustellen, es abzubilden, sie versucht weder zu deuten noch sieht der Künstler seine Kunstwerke als phantastische Neukreation eines quasi gottgleichen Schöpfers. Das Ziel ist nicht die Schaffung einer neuen Realität, sondern die künstlerische Durchdringung des Gegebenen, ein Vordringen zum Kern der Realität, das sich nicht durch Deutungsversuche aufhalten lässt.

In Bezug auf den Malstil, sowohl in den „Bodegones“ (spanisch für Stilleben) als auch in der Darstellung der Stoffe und Materialtexturen der Portraits von Francisco de Zurbaran wird der scheinbar in sich widersprüchliche Begriff des mystischen Realismus verwendet. Oft hat man den Eindruck in Zurbarans Bildern wird eine Geschichte nur deshalb erzählt um Objekte abbilden zu können und nicht umgekehrt die Objekte dekorieren oder illustrieren eine Geschichte. Man denkt er malt den Heiligen oder Mönch nur um einen Grund zu haben sein eigentliches Interesse den weißen Stoff der Kutte zu malen. Die profanen Gebrauchsgegenstände, die weißen Stoffe, die Schalen und Töpfe und deren Oberflächenstrukturen werden durch Zurbarans künstlerische Kraft zum Sublimen und gerade darin liegt die Sakralität seiner Werke und nicht im Inhalt der Heiligengeschichte die erzählt wird. Gerade das Einfachste das Alltäglichsche wird zum Tor in die Transzendenz indem es durch die Konzentration auf das Betrachten dessen was zu sehen ist seine durch Sprache und Denken

definierte Funktion verliert. Der weiß schattierte Farbleck hört auf von uns als „Kutte“ gedacht zu werden und wird dadurch befreit zum „reinen“ sinnlichen Eindruck.

Auch Adalbert Stifter, ein anderer Künstler dessen Werke in weiten Strecken minutiösen und realistischen Naturbeschreibungen gewidmet sind hat sich mit Töpfen beschäftigt. Nach Stifters „sanftem Gesetz“ ist die Kraft die die Milch am Herd zum Überkochen bringt die gleiche, die die Vulkane zum Ausbruch bringen kann. Nicht tiefe metaphysische Spekulation, nicht verzückte Ekstase nein, die Beobachtung des heimischen Herdes lässt Stifter die Antwort auf die größten Fragen finden. Stifter sieht das Milchhäferl am Herd als Bild des Kosmos und seiner Kräfte. In der Kunst kann es Momente geben in denen dieses Bild direkt erfahrbar wird und nicht ein theoretisches Konzept bleibt – das Milchhäferl wird zum Kosmos, das lapidar Kontingente zum

Erhabenen. Stifter nimmt zwar das Bild des häuslichen Herdes als Grundlage für seine Kunstanschauung in seinen Werken verlässt er aber das Innere seines Haus und erreicht – wenn auch langsam – sogar die Gletscherregionen des Hochgebirges.

Noch einen Schritt weiter geht der große italienische Maler Giorgio Morandi, der tatsächlich auch in seiner Kunst niemals seinen unmittelbarsten Lebensbereich verlassen hat und in seinem ganzen Leben nur Bilder von den Töpfen, Vasen und allerlei sonstigen Tongefäßen gemalt hat die sich in seinem Atelier befanden. Kein gesuchtes, interessantes, tiefgründiges oder vielschichtiges Sujet, sondern das allernaheliegenste wird zum zentralen Gegenstand seiner Werke. Morandis Töpfe erzählen nichts, sie werden auch nicht zum Sinnbild oder Symbol für ein philosophisches Prinzip, sie sind das was sie sind nämlich Töpfe, dargestellt in großer nüchterner Intensität.



Klaus Lang

Auch wenn es ganz nahe ist, ist es dennoch ein Gegenüber das Morandi zum Gegenstand der Kunst wird, doch auch diese Grenze wurde überschritten. Marina Abramovics Material ist das Allernächste, das Allerelementarste näher noch als die Küche oder das Atelier: Sie selbst, ihr eigener Körper. Kaum eine künstlerische Arbeit die ich in den letzten Jahren erleben konnte hat mich so tief berührt wie Marina Abramovics Performance the artist is present im New Yorker MOMA. Die Arbeit bestand darin, dass Marina Abramovic für die wochenlange Dauer der Ausstellung jeden Tag während der gesamten Öffnungszeiten regungslos auf einem Stuhl gesessen hat. Abramovics „Gegenstand“ das heißt sie selbst wurde als solcher präsentiert ohne „bearbeitet“ oder gestaltet zu werden, ohne etwas anderes darzustellen. In äußerster Konsequenz fand Abramovic eine künstlerische Form für das, was für mich als Ziel künstlerischer Bestrebungen bezeichnet werden könnte: die Erfahrung reiner und purer Präsenz. In der Erfahrung dieser Präsenz, also diesem Verweilen im „hier und jetzt“ verschwindet das Gefühl der konkreten Verortung, das „hier und jetzt“ erlebt man an keinem bestimmten Ort, „now.here“ wird zu „nowhere“.

Auch ich habe versucht mich dem Klavier wie ein „friendly alien“ zu nähern, mir die Frage zu stellen: „Was ist das für ein Gegenstand vor mir?“, „Was für Klänge kann er hervorbringen?“ Aber im Unterschied zum intergalaktischen Wissenschaftler geht es mir eben gerade nicht um eine marsianische Hermeneutik, nicht um Deutung oder um Neudeutung, Vorurteil oder Urteil, sondern um einen Versuch der Betrachtung ohne gleichzeitige Deutung. Wenn ich für Klavier schreibe versuche ich keine Neudeutung dessen was ein Klavier ist, sondern ich

versuche das Klavier darzustellen so wie es ist. Durch das Abtasten des Instrumentes entsteht die Musik als ein Prozess des Hörbarmachens des Instrumentes. Im Falle von now. here. gehe ich von einer immer gleichbleibenden elementaren klanglichen Grundstruktur aus, nämlich der Skala der weißen Tasten (und deren Schatten den schwarzen Tasten).

So wie man ein visuelles Objekt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten kann und so wie die verschiedenen Schattenlängen der jeweiligen Tageszeiten den optischen Eindruck verändern stelle ich das klangliche Material aus verschiedenen „Hörwinkeln“ dar. Es ergeben sich immer verschiedene zeitliche Verzerrungen des gleichen Klanges in Analogie zur räumlichen Verzerrung des Lichtes. Wie ein Forscher ein Objekt entdeckt finde ich als Komponist Klänge, versuche sie aber weder zu deuten noch sie zu benutzen, um mit ihrer Hilfe etwas auszusagen – ich mache sie einfach dem Hören zugänglich. Ich sehe Musik als die Darstellung von Klang, ein Musikstück als eine Entfaltungsmöglichkeit von Klang. Ich denke, nur wenn wir versuchen einfach das zu hören was klingt, kann sich das Wunder des Hörens ereignen.

Klaus Lang



not by note

Auf der Suche nach neuen Wegen künstlerischer Auseinandersetzung mit Macht, Religion und Identität haben Sebastian Meissner und Serhat Karakayali sieben Künstlerinnen und Künstler aus dem Nahen Osten und dem ehemaligen Jugoslawien zu einem einwöchigen ArtLab nach Banja Luka geladen und gemeinsam eine psychogeographische Partitur erarbeitet, die das Beziehungsgeflecht zwischen den beiden Regionen und dem Westen Europas kritisch beschreibt. Als Installation wird diese nun im musikprotokoll präsentiert, bevor alle Beteiligten zur abschließenden on-site on-air on-line Kunstradio-Performance nochmals zusammenkommen.

**Installation
Lecture Performance
Konzert**

Donnerstag, 7. Oktober 2010–
Sonntag, 10. Oktober 2010
täglich 10.00–18.00 Uhr
Stadtmuseum Graz

Sebastian Meissner & Serhat Karakayali *not by note* Installation/Lecture Performance/Konzert

not by note

Installation

Sebastian Meissner (D)

Serhat Karakayali (D)

Konzept/Leitung

Boikutt (PAL)

Electronics

Dror Feiler (IL/S)

Electronics/Saxophon

Amir Husak (USA/BA)

Media artist

Manja Ristić (SER)

Violine/Autorin

Asmir Sabić (BiH)

Media artist

Cynthia Zavan (LB)

Klavier/Komposition

Jan Rohlf (D)

Media Artist

Premir Petrović (SER)

Dirigent

Sharif Sehnaoui (LB)

Electronics/Gitarre



Ö1 Zeit-Ton

Donnerstag,

30. September 2010,

23.03 Uhr

und

Ö1 Zeit-Ton

Mittwoch,

13. Oktober 2010,

23.03 Uhr

In seinem Stück *starry night*, das Mazen Kerbaj 2006 während des Libanonkriegs aufnahm, spielte er die Trompete, als im Hintergrund die Bomben der israelischen Luftwaffe detonierten. Das *Duett mit der IDF* wirft die Frage nach der musikalischen Interpretation und Darstellbarkeit von Krieg, aber auch von ethnisch oder religiös kodierten Konflikten auf. In einer anderen Stadt, etwas näher zu Österreich, detonierten einst keine Bomben, vertrieben wurden vor fünfzehn Jahren trotzdem all jene, die man als MuslimInnen oder KroatInnen identifizierte. Wer heute noch in Banja Luka lebt, ist, mit wenigen Ausnahmen, serbisch-orthodox. Nicht alle haben bei den Vertreibungen mitgemacht, aber protestiert hat kaum wer. Die Oper *Safikada*, die auf der Legende einer muslimischen Frau beruht, die sich das Leben nimmt, weil sie sich in einen serbischen Offizier verliebt, begann ursprünglich mit dem Sound von Kanonen. Man bedeutete dem Komponisten Muharem Insanic bei der Uraufführung, dass solche direkten Anspielungen in der Hauptstadt der Republika Srpska nicht erwünscht seien, in deren Straßenshops man T-Shirts mit dem Konterfei von Ratko Mladic kaufen kann und mancher Friseur der Meinung ist, Radovan Karadzic sei ein Verräter.

Das erste, worüber die TeilnehmerInnen des Workshops *not by note*, MusikerInnen aus dem ehemaligen Jugoslawien einerseits, und aus dem Nahen Osten andererseits, diskutierten, war die Frage: Wieso einen Workshop ausgerechnet in dieser ethnisch gesäuberten Geisterstadt? Die Idee dazu entstand auf der Basis des Projekts *Lost Spaces*, das sich mit der Geschichte der Zerstörung und des Wiederaufbaus der Ferhadija Moschee in Banja Luka beschäftigte (eine Auftragsarbeit des

musikprotokoll 2008). Das Projekt war damals die Reaktion auf eine weitverbreitete kuratorische Praxis, nämlich die MusikerInnen aus dem so genannten Nahen Osten als FriedensbotschafterInnen auf europäische Festivals einzuladen, ohne dabei einen Gedanken an die Rolle Europas in diesem Konflikt zu verlieren. *not by note* ist insofern eine Weiterführung dieses Projekts, als MusikerInnen aus jener Region eingeladen wurden, den Blick umzukehren und auf einen Teil Europas zu lenken, der als „Balkan“ zuweilen selbst aus dem zivilisierten Abendland ausgebürgert wird.

Die Umbenennung aller Straßennamen und die Vernichtung der Gotteshäuser durch die serbischen NationalistInnen waren Aktionen, mit denen die Vergangenheit ausradiert, ungeschehen gemacht werden sollte. Nichts sollte an „die Anderen“ und die eigenen Verbrechen mehr erinnern. Aber auch der Versuch der muslimischen Gemeinde, diese Zerstörung ungeschehen zu machen und die Moschee heute mit originalen Steinen wieder zu errichten, zeugt von einem ähnlichen Verständnis, nur dass diesmal die Schrift des Verbrechens ausradiert werden soll.

Die Aktionen der NationalistInnen, genauso wie die Reaktion der Minderheiten behandeln den sozialen und geografischen Raum wie ein Whiteboard, auf dem man die Inschriften beliebig wegwischen und ersetzen kann. In dem Workshop ging es darum, die Stadt eher als ein Palimpsest zu betrachten, gleich jenen antiken Papyrus-Schriftstücke, auf denen trotz mehrfacher Überschreibung die Spuren der alten Schriften noch zu sehen sind. Dass sich die Vergangenheit nicht ohne Weiteres austreichen lässt, zeigt sich an den ca. 1 Million

Landminen, die heute in Bosnien-Herzegowina liegen, welche die MusikerInnen als Ausgangspunkt ihrer Arbeit über die Politik der Überlagerung genommen haben.

Der Workshop *not by note* konzentrierte sich zum einen auf jene soziale und politische Machttechnologie, zum anderen auf die Frage, wie man solche Themen in eine musikalische Sprache übersetzen könnte, ob dies etwa mit Verfahren des Mapping und der Psychogeografische zu bewerkstelligen sei. Die öffentlichen Interventionen, die im Rahmen des Workshops in Banja Luka stattfanden – Citywalks, Diskussionen, Konzerte und Begegnungen mit BewohnerInnen der Stadt – waren zugleich der Versuch, der organisierten Verdrängung etwas entgegenzusetzen. Die Installation *not by note*

ist eine Art Metakarte dieser räumlich-politischen Praxis. Sie beruht auf einem Arrangement von fünf frei improvisierten und neu rearrangierten Audiospuren, die die Workshop-teilnehmerInnen als Ergebnis ihrer Zusammenarbeit auf dem Workshop als „blindes Palimpsest“ produziert haben.

Für Unterstützung, Mithilfe, Anregungen, Gespräche und vieles mehr bedanken wir uns bei:

Amir Husak, Irfan Pozderac, Ismet Pozderac, Tanja Topić, Sanja Topić, Erduan Katana, Muharem Insanić, BUKA & Elvir Padelović & Aleksandar Trifunović, Familie Simić, Muhamed Hamidović, Nihad Hasanović, Kasim Mujčić, Fahrudin Prlja, Familie Hajdarpasić@SLAP.

Samstag, 9. Oktober 2010
16.30 Uhr
Stadtmuseum Graz

not by note
Lecture Performance

Sebastian Meissner (D)
Serhat Karakayali (D)
Susanna Niedermayr (A)

Sonntag, 10. Oktober 2010
23.00 Uhr
Helmut-List-Halle

not by note
Konzert

Sebastian Meissner (D)
Boikutt (PAL)
Dror Feiler (S)
Amir Husak (USA/BA)
Manja Ristić (SER)
Asmir Sabić (BiH)
Cynthia Zavan (LB)
mur.at Live-Streaming Technik



Live ORF Kunstradio
on-site on-air on-line



not by note Workshop (Banja Luka, Juli 2010)

Auftragswerk musikprotokoll.
In Zusammenarbeit mit
MoTA/codeep (Slowenien) &
Protok (Bosnien Herzegowina)
im Rahmen des Festival-
netzwerkes ECAS/ICAS
(European and International
Cities of Advanced Sound).
Mit Unterstützung durch
die Erste Stiftung.

Interviewfragmete

Dror Feiler: „Es überrascht mich, wie ruhig die Leute hier sind. Alle sind im Straßenverkehr sehr nett zueinander, und sie schreien sich am Markt nicht gegenseitig an, – ganz anders als wie ich es sonst von Märkten gewohnt bin. Banja Luka erinnert mich an andere Städte im ehemaligen Ostblock, nur vor zehn Jahren. Es wirkt so, als ob die Zeit hier stehen geblieben wäre. Irgendwie habe ich das aber auch angenommen. Letztes Jahr war ich in Novi Sad in Serbien, und mein Gefühl dort war ganz anders. Dort ist es dynamischer, hier scheint alles still zu stehen. Niemand weiß wirklich, wohin es gehen wird, wie es weitergehen wird, wie es sich entwickeln wird. Es gibt keine Richtung. Niemand weiß, was die Zukunft bringen wird. Das ist das stärkste Gefühl, das ich hier habe.“

Premil Petrović: „Ich bin radikal antinationalistisch, das muss ich wirklich sagen, und es ist schwierig hier zu sein, und diese Leute zu sehen, die während des Krieges hier waren. Es ist sehr kompliziert. Die Leute über 40 wirken geistig abwesend. Ich versuche mit ihnen in Kommunikation zu treten, frage sie zum Beispiel danach, wo diese oder jene Straße ist. Sie wirken sehr ängstlich. Also ich bin erst seit vorgestern hier, meine Eindrücke sind sehr oberflächlich und man soll nicht generalisieren, aber es gibt etwas sehr Depressives hier. (...) Und die jungen Menschen, die so zwischen 16 und 20 sind, wirken auch ängstlich, sie wirken zwar nicht abwesend oder depressiv, aber superängstlich. Es ist immer ein Schock, wenn ich etwas frage. Und merkwürdigerweise wirken sie auch sehr zart. Die Jungs in Serbien, in Belgrad zum

Beispiel, – und Serbien hat leider noch immer eine supernationalistische Gesellschaft; die Jungs eben dort wirken viel aggressiver. Hier habe ich den Eindruck, dass die jungen Menschen wirklich gebrochen sind, auf eine merkwürdige, gebrochene Art und Weise zart.“

Amir Husak: „Ich habe das irgendwo gelesen, ich weiß jetzt gar nicht mehr wo, vielleicht in einem Lexikon, die Aussage war jedenfalls, dass jeder Krieg den Samen für einen neuen Krieg in sich trägt. Als ich an dem Film über den Verbleib von Landminen in Bosnien-Herzegowina zu arbeiten begann, musste ich daran denken. Landminen sind tatsächlich wie Samen, die in den Boden gepflanzt werden und dafür sorgen, dass der Krieg unterschwellig fort dauert. 1995, 1996 ging der Krieg in Bosnien zu Ende, aber im Stillen, kann man sagen, dauert er fort. Da ist diese ständige Gefahr eines Wiederausbruchs. So viele Dinge sind in Bosnien ungelöst, und es scheint so, – und das ist jetzt vielleicht scharf formuliert, aber es scheint so, als hätte die internationale Gemeinschaft Bosnien den Rücken gekehrt. Der Job gilt als erledigt. Die Menschen in Bosnien-Herzegowina sollen nun selber eine demokratische Gesellschaft aufbauen, in der alle gleichermaßen Gehör finden. Aber dieses Land ist so weit davon entfernt!“

Cynthia Zaven: „Diese Karte über den Verbleib von Landminen in Bosnien-Herzegowina zu sehen, die uns Amir präsentiert hat, war schockierend, denn sie zeigte, wie im Wortsinn explosiv dieses Land ist, und wie gefährlich. Da gibt es diese atemberaubende Schönheit, – gestern haben wir einen Ausflug in einen anderen Teil des Landes, nach Travnik gemacht, und die Berge dort strahlen eine

derartige Kraft aus. Bosnien ist ein so wunderschönes Land, und dann sieht man diese Karte und hört Geschichten davon, wie Landminen von Erdbeben an Hausfassaden gedrängt werden, und dort explodieren. Man will nicht mehr wirklich in diese Berge gehen. Man kann die Natur bewundern, aber nicht anfassen. Plötzlich bekam der Begriff Palimpsest eine tiefere Bedeutung. Er war Wirklichkeit; er war Geschichte, eine Geschichte, in die wir richtiggehend hineingeschleudert wurden.“

Manja Ristić: „Nachdem wir uns auf das Thema der Landminen konzentriert haben, haben wir diesen Grad an Bewusstsein und Ernsthaftigkeit entwickelt. Wir haben unterschiedliche Hintergründe und Nationalitäten, kommen aus unterschiedlichen Ländern, und wir haben deren Konflikte zu diesem Workshop mitgebracht. Das hat uns sehr dabei geholfen, einander zu verstehen. Und ich glaube, dass dieses gemeinsame Bewusstsein, das wir entwickelt haben, uns in Zukunft dabei helfen kann, zu fokussieren und den jeweiligen Fokus auch zu benennen. Das ist sehr wichtig, wenn man engagierte Kunst macht, und diese, glaube ich, braucht diese

Region momentan ganz dringend. Vieles darf einfach nicht vergessen oder übersehen werden.“

Boikutt: „Wenn man die Situation in Bosnien und die in Palästina miteinander vergleicht und sich die Frage stellt, wie KünstlerInnen darauf reagieren sollen, dann würde ich sagen, das Wichtigste sind öffentliche Interventionen. Die Leute müssen auf andere Gedanken gebracht werden. Alle warten darauf etwas tun zu können, wissen aber nicht was. Ich glaube nun nicht, dass KünstlerInnen dies bestimmen sollten, aber KünstlerInnen können dazu motivieren, die Dinge anders zu betrachten, auf unkonventionelle Weise zu denken. Ich zum Beispiel versuche, die Leute durch meine Musik zu motivieren, – dazu selber Musik zu machen, zu schreiben, zu lesen, einen Sport zu erlernen. Lerne irgendetwas! Schaffe dir deine eigene Identität! Schaffe dir Ausdrucksmöglichkeit! Das gehört, glaube ich, zum Wichtigsten, damit sich eine Gesellschaft vorwärts bewegen und verändern kann.“

Asmir Sabić: „Als ich von der Projektidee gelesen habe, hab ich mich gefragt, wie es wohl sein wird, all diese Menschen zu treffen,



not by note Workshop (Banja Luka, Juli 2010)

die von all diesen verschiedenen Orten kommen, die alle ganz andere Hintergründe haben, und die aber auch alle diesen schlimmsten Zustand kennen, in dem sich eine Gesellschaft befinden kann, nämlich den Zustand des Krieges. Und jetzt kann ich sagen, dass sie alle eine unglaubliche Energie haben. Sie möchten etwas tun, und dabei geht es ihnen aber nicht nur um ihr eigenes Wohl, sondern es geht ihnen um die Gesellschaft. Es geht um die Gefühle, die sie wahrnehmen, und diese Menschen fühlen alles! Alleine das zu sehen, ist so schön! Alles was wir berühren, jede Situation in der wir uns wiederfinden, jede Beziehung, die wir hier schließen, etwa zu Menschen die geflüchtet und nun wieder

zurückgekommen sind, zerstörte Häuser, zerstörte Moscheen, zerstörte Kirchen, alles, was eine Botschaft aussendet, diese Menschen empfangen sie. Sie sind sehr sensible EmpfängerInnen. Und sie wollen geben, sie wollen zurückgeben. (...) Sie schärfen meine Wahrnehmung für das, was ich bin; für das was mich ausmacht und was ich zu tun habe, und das motiviert mich, an den Problemen dran zu bleiben. Das ist der Perspektivenwechsel, von dem ich sagen kann, dass er in den letzten Tagen bei mir stattgefunden hat.“

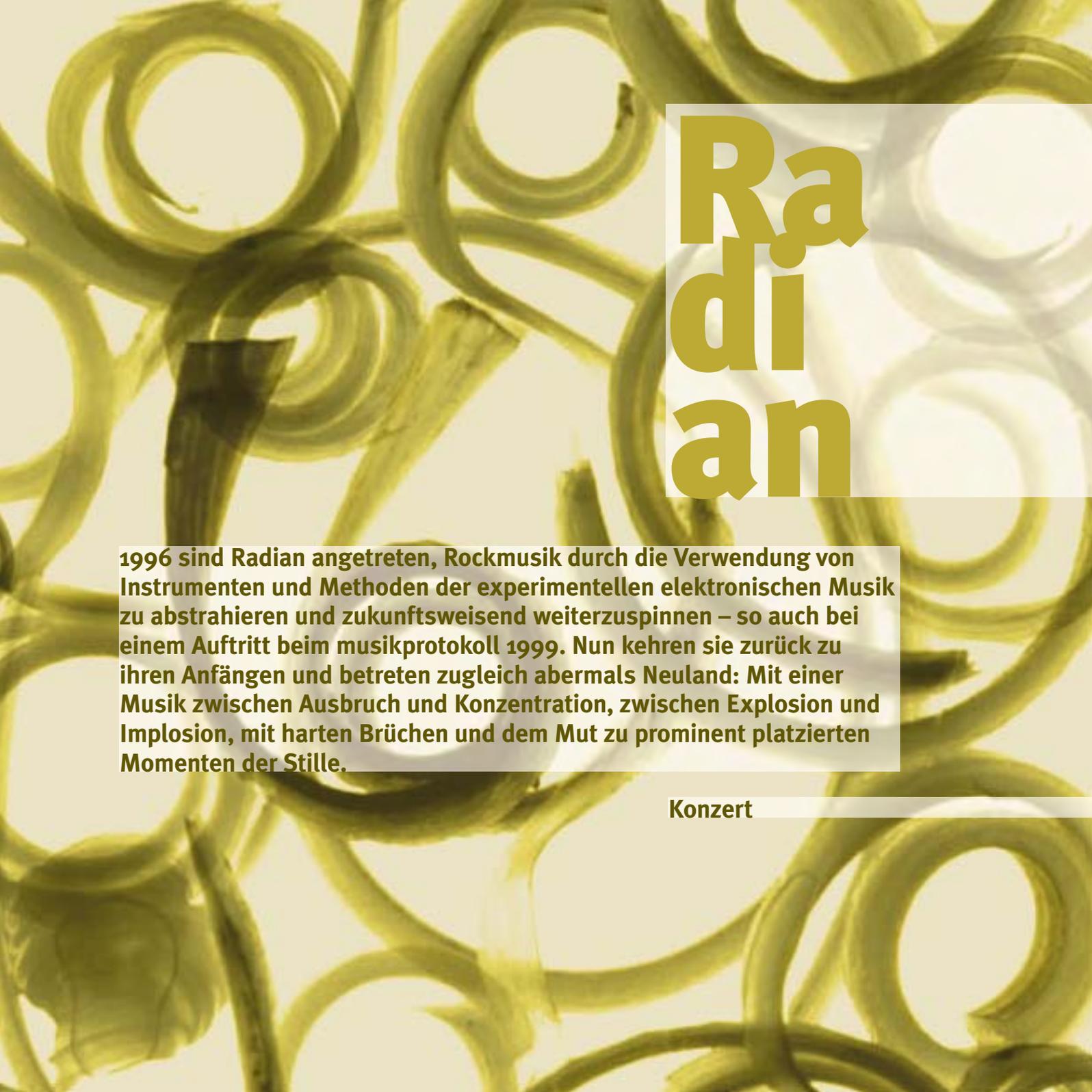
Die Interviews haben Amir Husak und Susanna Niedermayr geführt.

Wo spielt in Deutschland die Musik?

neue musikzeitung

...blättern und klicken

www.nmz.de



Ra di an

1996 sind Radian angetreten, Rockmusik durch die Verwendung von Instrumenten und Methoden der experimentellen elektronischen Musik zu abstrahieren und zukunftsweisend weiterzuspinnen – so auch bei einem Auftritt beim musikprotokoll 1999. Nun kehren sie zurück zu ihren Anfängen und betreten zugleich abermals Neuland: Mit einer Musik zwischen Ausbruch und Konzentration, zwischen Explosion und Implosion, mit harten Brüchen und dem Mut zu prominent platzierten Momenten der Stille.

Konzert

Donnerstag, 7. Oktober 2010
21.00 Uhr
Generalmusikdirektion

Martin Brandlmayr/Stefan Nemeth/John Norman *Radian* Konzert

Martin Brandlmayr (* 1971, A)
Schlagzeug, Vibraphone,
Sampler & Sequenzer

Stefan Nemeth (* 1973, A)
Gitarre, Synthesizer

John Norman (S)
Bass

Kassian Troyer (D)
Sound



Ö1 Zeit-Ton
Donnerstag,
14. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Zwischen Ausbruch und Konzentration Das neue Album *Chimeric* von Radian

Bislang hätten sie eigentlich immer mikro-
skopiert, so Martin Brandlmayr, sehr leise
Klänge laut aufgeblasen, um „im Staubkorn
das Orchester zu finden“. Bei der Arbeit für
ihr neues Album haben die drei Musiker von
Radian nun den umgekehrten Weg einge-
schlagen. Diesmal wurden alle Verstärker voll
aufgedreht.

„So hat sich das irgendwie im Kreis gedreht mit
der Instrumentenverteilung“, erzählt Nemeth,
„aber so richtig komplett und musikalisch am
Punkt war’s dann erst mit John.“

Pendant zur reinen Laptop-Musik

Damals, in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre,
stand die sogenannte Laptop-Musik gerade in
voller Blüte. Es hätte schon auch andere Bands
gegeben, die sowohl mit akustischen als auch
mit elektronischen Instrumenten gearbeitet



Vom Duo zum Trio

Ursprünglich war das Trio von Martin
Brandlmayr, Stefan Nemeth und John Norman
ein Duo. Martin hätte am Anfang gar nicht
Schlagzeug, sondern Computer gespielt,
erinnert sich Nemeth zurück. Er hätte damals,
bevor sie John als Bassisten mit in das gemein-
same Boot geholt haben, eine Zeitlang selber
Bass gespielt, sich in weiterer Folge dann aber
immer mehr dem Synthesizer zugewandt.

haben, schildert Stefan Nemeth, ästhetisch
seien diese beiden Klangwelten aber getrennt
worden: „Wir wollten eigentlich, dass die
Trennung zwischen akustisch und elektronisch
komplett verschwindet.“ „Also zum Beispiel
gibt es White Noise auf dem Synthesizer“,
führt Martin Brandlmayr aus, „und ich hab
dann am Schlagzeug White Noise mit
irgendwelchen Besen-Sounds gesucht“.

Abwehr gegen Pionierstellung

Akustische Instrumente so klingen zu lassen, als wären sie elektronische und elektronische Instrumente so klingen zu lassen, als wären sie akustische – Radian waren im Bereich der Clubmusik eine der ersten Formationen, die akustische und elektronische Musik auch tatsächlich organisch zusammenführten – und zeichneten dabei einen Weg vor, der rückblickend betrachtet in die Zukunft wies, begannen doch in den darauffolgenden Jahren immer mehr Musike-

Woanders bitte hingehen

„Für mich persönlich war es eine Befreiung, persönlich nicht mehr so tun zu müssen, wie in den Rockbands davor“, sagt Stefan Nemeth. „Wir sind ja noch gesessen am Anfang! Also nicht mehr so tun zu müssen, als würd ich jetzt die wahnsinnige Energie reinbringen und in Wirklichkeit bin ich aber natürlich aus einer Mittelstandfamilie. Ich bin halt nicht der wilde Hund. Das war total befreiend, nicht diesen ganzen Klischee-Wahnsinn mitmachen zu



rinnen und Musiker sich genau an dieser Synthese abzuarbeiten.

Auf ihre Pionierstellung angesprochen begehen sich Stefan Nemeth, John Norman und Martin Brandlmayr aber in die Abwehrposition. Immer wieder hätte man ihre Musik nämlich in die Postrock-Lade gesteckt, wo sie nun aber wirklich nicht hingehöre.

müssen, sondern einfach zu sagen: Ok, Leute, da sind drei Gestalten auf der Bühne, da geht's nur um Sound, wenn ihr Show haben wollt, dann nicht hier, ja, woanders bitte hingehen.“

Abstrakt, komplex und lässig

Und trotzdem: Radian schafften es einfach meisterhaft, wunderbar abstrakte und komplexe Musik zu machen, die im Gegensatz zu so vielem anderen eben auch jene

chimeric
CD/LP
thrilljockey/thrill 224
2009

Lässigkeit zu versprühen vermochte, die gute Rockmusik auszeichnet.

Bei ihrer aktuellen Platte würde es nun aber ganz explizit um Rockmusik gehen, so Martin Brandlmayr, der eingangs bereits von diesem energetischen Element gesprochen hat, das unter anderem *Chimeric* so speziell macht. „Kontrolle ist in unserer musikalischen Arbeitsweise extrem wichtig“, schließt er daran an, „alles wird durchleuchtet, analysiert und 100 Mal umgedreht, bis es seinen Ort findet. Und bei der Platte haben wir sehr viel mit improvisiertem Material gearbeitet, also wir wollten wirklich den Moment einfangen.“

Weit über 100 Spuren

Die eingefangenen improvisierten Momente wurden, in guter alter Radian-Manier, dann aber doch wieder seziert, durchleuchtet und – in einem langen und von sehr viel Sorgfalt geprägten Arbeitsprozess – zu den schlussendlichen sechs Stücken verdichtet. Bis zu 180 Spuren hätten sich da mitunter in seinem Computer übereinander getürmt, schildert der Musiker: „Ich musste mir einen neuen Computer kaufen, weil mein Computer die Arrangements nicht mehr abspielen konnte.“

Und es hätte mitunter auch einen gewissen Abstand gebraucht, diesen im Wortsinn fetten Arrangements Herr zu werden, sie zu Ende zu bringen, deshalb hätte es unter anderem mit der Veröffentlichung des neuen Albums, das immerhin erst fünf Jahre nach dem vorangegangenen erschienen ist, so lange gedauert, erklärt Brandlmayr, der die Editier-Arbeit geleistet hat.

Kreative Pause

Genau, unter anderem, aber nicht nur, ergänzt John Norman. Nach der Veröffentlichung von *rec.extern* und *juxtaposition* seien sie sehr viel getourt und dabei letztendlich in die Gewohnheitsfalle getappt.

John Norman: „Also jede Verzerrer-Einstellung, jeder Snare-Schlag, jeder Synthesizer-Dreh war so automatisiert, dass einfach die ganze Spannung weg war und wir einfach gemerkt haben, dass wir nichts anderes tun, als einfach herunter zu spulen. Und da haben wir gesagt: Ok, um das Projekt zu retten machen wir ,mal ein bisschen Live-Pause. Treffen wir uns ,mal hin und wieder, probieren wir etwas aus, aber treten wir eine Zeit lang nicht auf. Deshalb hat es ein ganz anderes Tempo gehabt dieses Mal, auch deshalb waren wir so langsam. Wir waren immer schon langsam, aber dieses Mal war das echt so: Ok, jetzt müssen wir aber aufpassen, auf unsere Band.“

Das Warten hat sich in jedem Fall gelohnt. *Chimeric* ist Musik zwischen Ausbruch und Konzentration, zwischen Explosion und Implosion, mit harten Brüchen und auch dem Mut zu prominent platzierten Momenten der Stille.

Text: Susanna Niedermayr,
oe1.orf.at, 29.4.2010



Mol eku laror gel

Vierzehn Trompeten, vierzehn Posaunen, sieben Tuben: Constantin Lusers „Molekularorgel“ im Innenhof des Chemieersatzgebäudes der TU Graz ist eine einzigartige, verspielte und dennoch ernstgemeinte interaktive Röhrenskulptur und zugleich Instrumentarium für ein ganzes Blasorchester. Die „Molekularorgel“ wird mit einer Auftragskomposition des jungen Komponisten Peter Jakober eingeweiht: Fünfunddreißig Musikerinnen und Musiker erzeugen ein differenziertes, schwebendes Klanggebilde, das diesem erweiterten Instrument zwischen Musik und bildender Kunst gerecht wird.

Konzert

Donnerstag, 7. Oktober 2010
19.30 Uhr
TU Graz/Neue Chemie
Freitag, 8. Oktober 2010
18.00 Uhr
TU Graz/Neue Chemie

Constantin Luser (*1976, A)

Installation

Peter Jakober (*1977, A)

Komposition

Kajsa Boström

Musikalische Leitung

Thomas Musil

Elektronik

Alois Mayer Haagston

Instrumentenbauer

Martin Huth

Technische

Projektumsetzung



Ö1 Zeit-Ton

Montag, 25. Oktober 2010,

23.03 Uhr

Constantin Luser *Molekularorgel*

Peter Jakober

Puls 4 für 35 Röhren (2010) **UA**

35 Blasinstrumente. 35 Musikerinnen und Musiker. 35 Tempi. Zwei Künstler. Ein Projekt.

Der Künstler Constantin Luser und der Komponist Peter Jakober realisieren gemeinsam ein erstaunliches Kunstprojekt: Die „Molekularorgel“ – das aus 35 Blasinstrumenten bestehende Kunstwerk ist ein Auftragswerk der BIG Art (BIG-Bundesimmobiliengesellschaft). Musikerinnen und Musiker der Kunstuniversität Graz sowie der Grazer BläserVielharmonie bespielen die Röhrenskulptur mit der ORF musikprotokoll Auftragskomposition *Puls 4 für 35 Röhren* von Peter Jakober.

Im Interview erzählen die Künstler von diesem außergewöhnlichen Projekt:

Wie nähert sich das Kunstprojekt dem Themenkreis Chemie?

Constantin Luser: Ursprünglich war für die Orgel ein Sechseck als Metapher für das in der Chemie allgegenwärtige Kohlenstoff-Molekül vorgesehen – im Entwicklungsprozess kam dann ein Eck dazu, um den sieben Tönen einer Oktave zu entsprechen. Die Molekularorgel zitiert eine laborähnliche Versuchsanlage, die Forschung verlagert sich jedoch in den musikalischen Bereich, in einen „Tönchenbeschleuniger“ – sozusagen.



Welche Herausforderungen gab es, bis das Instrument bespielbar wurde?

Peter Jakober: Puh..(lacht)....viele...die Tempi, die Beschaffenheit der Skulptur, die Instrumentation, die technische Realisierbarkeit. Die spielenden MusikerInnen blicken durch die Form der Orgel in verschiedene Himmelsrichtungen und können deshalb den/die DirigentIn nicht sehen. Die Lösung waren blinkende LED Leuchten als Metronom für die einzelnen SpielerInnen, denen so auch verschiedene Tempi zugespield werden können. Genau diese Arbeit mit mehreren Tempi beschäftigt mich schon seit langem.

Constantin Luser: Peter Jakober hat sehr geholfen, die Tonlage der Skulptur zu verwirklichen.

Durch seine analytische Vorgehensweise ist er genau der Richtige, um der Orgel eine Urkomposition einzuschreiben.

Was ist für Sie das Spannendste an der Molekularorgel?

Peter Jakober: Für mich ist das Bild, 35 MusikerInnen an dieser Skulptur spielen zu sehen, besonders stark. Einerseits ist da die strenge Struktur der Orgel mit der genauen Vorgabe der Temposchichten, andererseits der ausführende Mensch, der diese Skulptur zum Klingen bringen muss und eigentlich gar nie exakt im Takt sein kann. Dieser Gegensatz macht die Klänge erst lebendig, spannend und faszinierend.

Das Interview führte Theresa Steininger.

Ein Projekt aus der Reihe BIG Art Kunst & Bau. In Koproduktion mit steirischer herbst, Technischer Universität Graz & ORF musikprotokoll. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Elektronische Musik und Akustik, der BlaeserVielharmoniE & der Kunstuniversität Graz.



Peter Jakober

Constantin Luser

**Musikerinnen und Musiker
der Kunstuniversität Graz
& BläserVielharmonie
Graz (A)**

Martin Kornsteiner
Johannes Leibetseder
Wolfgang Nemitz
Raimund Groinig
Gerhard Loos
Philipp Schneider
Stefan Hirt
Walter Plankensteiner
Martin Heimel
Robert Lurf
Michael Oberwasserlechner
Fabio Perathoner
Andreas Wendel
Sandor Krakoczki
Ho-Ling Wang
Markus Wonisch
Erwin Wonisch
Jürgen Oswald
Walter Greimeister
Erwin Reibling
Georg Bauer
Stefan Hausleber
Stefan Karner
Luca Kraslàn
Zoltán Nagy
István Baráth
Robert Trummer
László Cseh
Ádám Gàl
Thomas Leitner
Georg Laller
Anna Guggenberger
Christian Dax
MartIn Wallner
Matthias Bistan
Peter Kosz
Mathias Wolf
David Schmidt
Ye Yuan
u.a.





Ardi tti Qua rtet

Durchwegs neue Streichquartette präsentiert Irvine Arditti mit seinem Ensemble, die Hälfte davon sind Auftragswerke des musikprotokolls: Auf die Komposition des in Wien lebenden Italieners Pierluigi Billone, dessen feine, klanglich geräuschhafte Tongespinnste fast skulpturale Qualität haben, folgt das jüngste Werk von Olga Neuwirth, deren erstes Streichquartett bereits 1995 das musikprotokoll eröffnete. Mit neuen Stücken von Hugues Dufourt und James Clarke weitet sich der Blick auf markante europäische Positionen.

Konzert

Freitag, 8. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

James Clarke (* 1957, GB)
Komposition

Arditti Quartet (GB)
Irvine Arditti, Violine
Ashot Sarkissjan, Violine
Ralf Ehlers, Viola
Lucas Fels, Cello



Ö1 Zeit-Ton
Dienstag, 12. Oktober 2010,
23.03 Uhr

James Clarke *Streichquartett Nr. 2* (2009) **ÖE**



Das *Streichquartett Nr. 2* wurde für das Arditti Quartet geschrieben und ist diesem auch zugeeignet. Es ist ein Auftragswerk, das vom Huddersfield Contemporary Music Festival gemeinsam mit MaerzMusik | Berliner Festspiele vergeben wurde und am 21. November 2009 in Huddersfield, England, zur Uraufführung gelangte.

Erläuternde Werknotizen sind vom Komponisten nicht zu bekommen, dafür schreibt er: „Es ist eine Qualität der Musik – wie auch manch anderer Künste –, dass sie Ideen nicht auf derselben Ebene wie Worte transportiert. Die Substanz ist eine andere. Ich lasse die Musik lieber für sich selbst sprechen und vermeide nach Möglichkeit alles Beschreibende (inklusive eines Titels). Ich glaube, dass der Versuch einer Beschreibung des schöpferischen Impulses oder der einem Werk zugrunde liegenden ‚Inspiration‘ nur von seinem enigmatischen Potential ablenkt und seiner unmittelbaren Kraft entgegenwirkt.“

James Clarke

Übersetzung: Friederike Kulscar

Pierluigi Billone

Muri III b per Federico de Leonardis (2010) ÖE

Ein Suchender, der „in den Tiefen der Möglichkeiten der Instrumente neue Klänge zu erfinden, zu erschaffen vermag.“ – So hat Sven Hartberger vom Klangforum Wien Billone anlässlich der Verleihung des Ernst-Krenek-Preises der Stadt Wien charakterisiert. Billones Suche gilt den vielfältigen Entstehungsmöglichkeiten von Klang, sei es nun für traditionelle Instrumente oder für ungewöhnliche Klangerzeuger, wie in *Mani*. De Leonardis, in dem Billone die Klangmöglichkeiten von 4 Autofedern exploriert. Es ist dies das erste dem italienischen Künstler Federico De Leonardis zugeordnete Stück, dessen Werk Billone vielfach zur Anregung und zum Ausgangspunkt künstlerischer Auseinandersetzung geworden ist. Dies wird nicht nur in Titelgebung und Widmung sichtbar, sondern in der ganzen *mani* (Hände) betitelten Reihe von Stücken, die eine Auseinandersetzung mit De Leonardis erkennen lassen. Billones Interesse gilt dabei der Frage der Klangproduktion, den Entstehungsmöglichkeiten, die nicht erst im Erklingenden, sondern bereits in der Produktion des Klanges, im Zusammenwirken von Instrument und Körper ihren Anfang nehmen. Dem Intellekt, dem rationalen Erfahren setzt

Billone eine aus der praktischen Tätigkeit, dem Tun erwachsende „Intelligenz der Hände“ entgegen – ein Konzept dem auch De Leonardis verpflichtet ist und auf dessen Arbeit *Breve storia della mano* (Eine kurze Geschichte der Hand) Billone mit den Werktiteln *mani* (Hände) Bezug nimmt. Erkenntnis – jenseits des Logos, dem dem Denken und der Sprache verbundenen Intellekt – gewonnen aus der praktischen, körperbezogenen Erfahrung.

Konsequenterweise entzieht sich Billone im Fall von *Muri IIIb* einem einführenden, erläuternden und damit sprachvermittelten und sprachgebundenen Text, statt dessen möchte er dem Hörer eine andere Erfahrungsebene öffnen und ihn mit seiner eigenen Inspirationsquelle, De Leonardis gleichnamigen Bild, konfrontiert wissen. *Muri IIIb* entstand als Auftragswerk der Ernst von Siemens Stiftung, des ORF musikprotokolls im steirischen herbst und der Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, wo das Stück am 22. Juli dieses Jahres seine Uraufführung erlebte.

Gregor Kokorz

Freitag, 8. Oktober 2010

19.30 Uhr

Helmut-List-Halle

Pierluigi Billone (* 1960, I)
Komposition

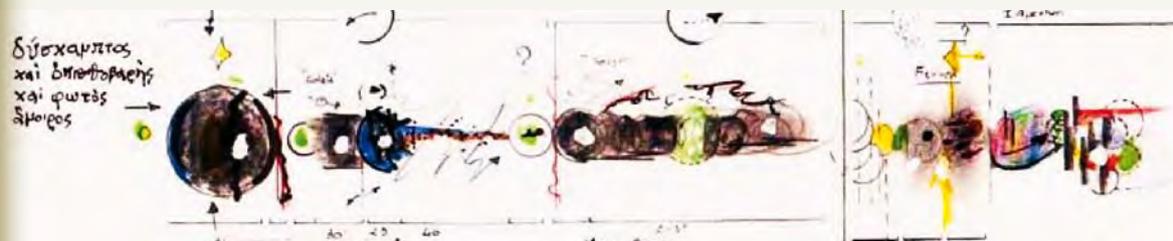
Arditti Quartet (GB)
Irvine Arditti, Violine
Ashot Sarkissjan, Violine
Ralf Ehlers, Viola
Lucas Fels, Cello



Ö1 Zeit-Ton
Dienstag, 12. Oktober 2010,
23.03 Uhr



Pierluigi Billone



MURI III, Federico De Leonardis

Freitag, 8. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Olga Neuwirth (* 1968, A)
Komposition

Arditti Quartet (GB)
Irvine Arditti, Violine
Ashot Sarkissjan, Violine
Ralf Ehlers, Viola
Lucas Fels, Cello



Ö1 Zeit-Ton
Dienstag, 12. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Olga Neuwirth *In the realms of the unreal* (2009) ÖE

Die Komposition *In the realms of the unreal*, Ende 2009 entstanden, ist – nach *Akroate Hadal* (1995) und *Settori* (1999) – Olga Neuwirths dritte Auseinandersetzung mit der Gattung Streichquartett. Mit dem Werktitel setzt die Komponistin dem zurückgezogen als Hausmeister lebenden amerikanischen Künstler Henry Darger (1892–1973) ein Denkmal, dessen über 15.000 Seiten umfassendes und mit mehreren hundert Zeichnungen und Aquarellen illustriertes Buchmanuskript *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* erst nach seinem Tode entdeckt wurde. Der Verweis auf die von Ideen überquellende literarische Schöpfung liefert – metaphorisch gedeutet – einen Anhaltspunkt für das zentrale Charakteristikum von Neuwirths Musik: die ständigen, mitunter stark kontrastierenden Wechsel von Texturen unterschiedlichen Ausdrucks und Charakters, aus denen die Komposition zusammengesetzt ist. Ausgangspunkt des Quartetts ist ein laut angestimmtes und lang gehaltenes, engräumiges Vierteltoncluster im Bereich der eingestrichenen Oktave, das um die Tonhöhe a' gelagert ist; ihm folgt nach einer Pause ein ähnliches, rhythmisch und dynamisch anders ausgearbeitetes Cluster mit Zentrum g'. Mit diesen eng aufeinander bezogenen Klangsituationen ist ein Moment beschrieben, das in mehr oder weniger stark abgewandelter Form im Werkverlauf immer wieder kehrt und auch in einer auf den Zusammenklang a-g erweiterten, mit perkussivem Pizzicato artikulierten Gestalt das Stück beschließt. Vermittelt über die in Tonhöhen übersetzten Namensinitialen A und G versteckt sich darin ein Hinweis auf den „in memoriam“-Charakter von Neuwirths Werk,

den die Komponistin zudem mit der Bemerkung „in loving memory of Alfreda Gallowitsch“ ausdrücklich benennt. Wie eine Art Erinnerungszeichen durchzieht diese Tonhöhenkonstellation daher die Texturen des Streichquartetts, welche die teils unerwarteten Wendungen immer wieder an eine konkreten Klanggestalt zurückbindet und über diese zugleich die musikalische Gedankfülle kontrolliert.

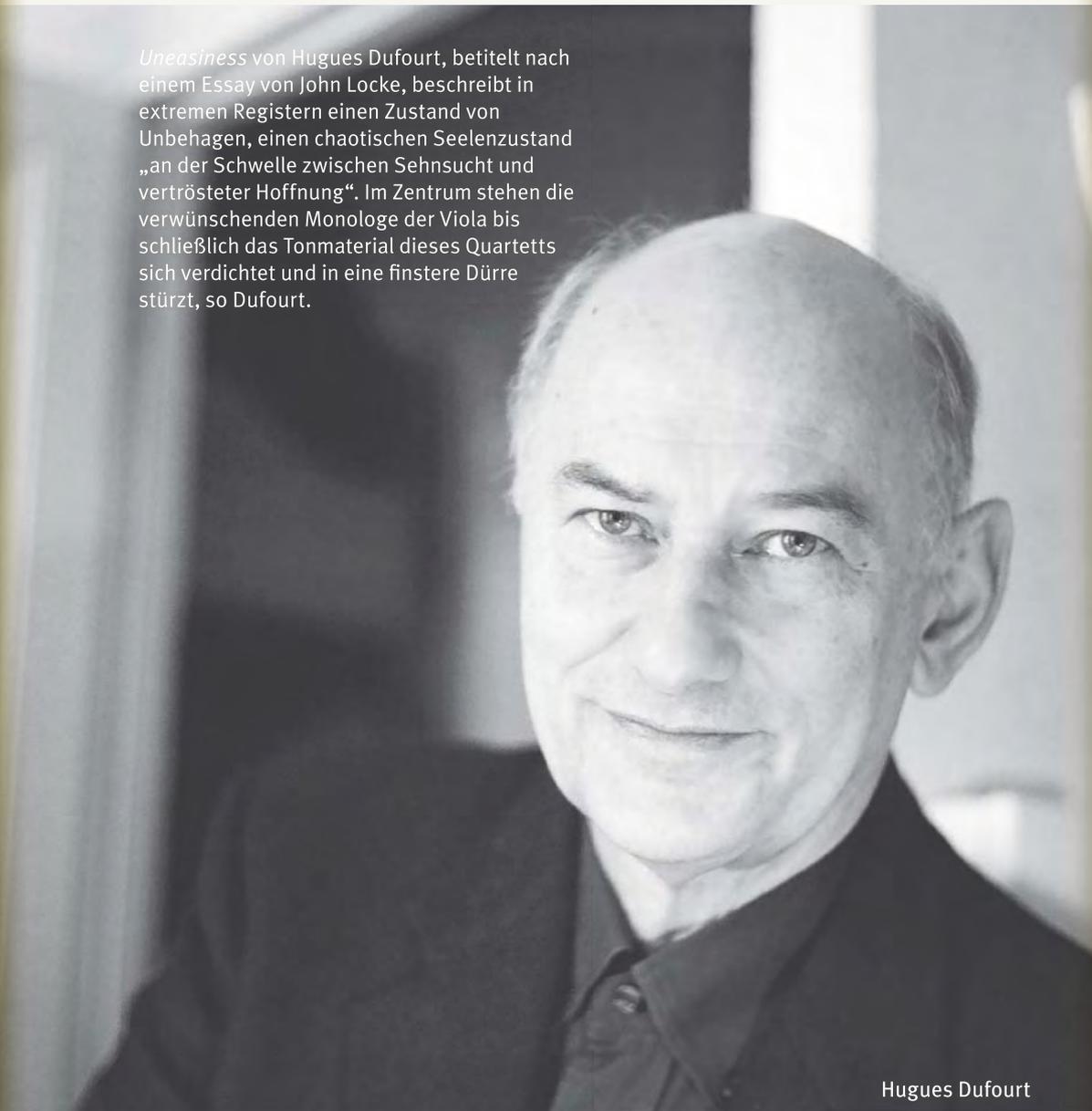
Stefan Drees



Olga Neuwirth

Hugues Dufourt
Streichquartett Nr. 2 Uneasiness (2010) **ÖE**

Uneasiness von Hugues Dufourt, betitelt nach einem Essay von John Locke, beschreibt in extremen Registern einen Zustand von Unbehagen, einen chaotischen Seelenzustand „an der Schwelle zwischen Sehnsucht und getrösteter Hoffnung“. Im Zentrum stehen die verwünschenden Monologe der Viola bis schließlich das Tonmaterial dieses Quartetts sich verdichtet und in eine finstere Dürre stürzt, so Dufourt.



Hugues Dufourt

Freitag, 8. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Hugues Dufourt (*1943, F)
Komposition

Arditti Quartet (GB)
Irvine Arditti, Violine
Ashot Sarkissjan, Violine
Ralf Ehlers, Viola
Lucas Fels, Cello



Ö1 Zeit-Ton
Dienstag, 12. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Mehr **MUSIK**

Die Erste Bank ist Hauptsponsor des Klangforum Wien
und vergibt seit 1989 jährlich einen Kompositionsauftrag.



ERSTE 
BANK

Das *Mehr*WERT Sponsoringprogramm der Erste Bank
www.erstegroup.com/sponsoring

Klangforum Wien

Die Komponistin Joanna Wozny, in Polen geboren und seit vielen Jahren in der Grazer Musikszene verankert, schrieb ihr erstes, so zartes wie sprödes Orchesterwerk 2006 für das musikprotokoll-Konzert des ORF Radio-Symphonieorchester Wien in der Helmut-List-Halle. Am selben Ort präsentiert das Klangforum Wien nun die Uraufführung ihrer jüngsten Arbeit, mit dem sie sich zugleich als heurige Preisträgerin des Erste Bank Kompositionspreises präsentiert. Die Erforschung von neuen Tendenzen in den Ländern östlich Österreichs ist seit vielen Jahren künstlerisches Programm des musikprotokolls – mit neuen Werken von Djuro Živković und Krešimir Seletković wird diese Tradition fortgesetzt.

Konzert

Freitag, 8. Oktober 2010
21.00 Uhr
Helmut-List-Halle

Djuro Živković (*1975, SER)
Komposition

Klangforum Wien (A)
Brad Lubmann (USA)
Dirigent

Rebecca Lenton, Flöte
Markus Deuter, Oboe
Martin Jeleu, Oboe
Olivier Vivarès, Klarinette
Horia Dumitrache, Klarinette
Reinhold Brunner, Klarinette
Lorelei Dowling, Fagott
Tamara Joseph, Fagott
Christoph Walder, Horn
Reinhard Zmölnig, Horn
Anders Nyqvist, Trompete
Gunde Jäch-Micko, Violine
Sophie Schafleitner, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Alexandra Dienz, Kontrabaß



Ö1 Zeit-Ton
Montag, 11. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Djuro Živković *The White Angel* (2006)

Die musikalisch-kompositorische Gestaltung von *The White Angel* beruht auf einem harmonischen System, mit dem ich mich seit einigen Jahren beschäftige (*Das System der Skalen und Harmonien von Differenztönen*) und das nunmehr in seiner endgültigen Form vorliegt und hier auch durchgehend Anwendung findet. Die Komposition besteht aus drei Teilen mit den Arbeitstiteln *The Flight*, *Aura* und *Angel's Wings*. Sie ist zwar im wesentlichen abstrakt, bezieht sich aber dennoch auf bestimmte spirituelle wie auch physische Erfahrungen und ist vom Fresko des Weißen Engels im Kloster Mileševa inspiriert.

Im ersten Teil habe ich versucht, den Flug eines Engels darzustellen, ihm durch seine Welten und Halluzinationen zu folgen. Die Trompete, Bote und Symbol, trägt mich in Bereiche des Unbewussten und Irrealen, die einem Traum entsprungen scheinen. *Aura* wiederum ist wie eine Lichtglanz: ein Strahlen, das von den Fresken ausgeht. Im dritten Teil wird die Präsenz des Engels mehr und mehr spürbar, ja geradezu greifbar, bis ich im finalen Crescendo der Komposition das Gefühl habe, von den Flügeln des Engels gestreift zu werden ... woraufhin er aufschreckt, wie eine flüchtige Vision erzittert und verschwindet.

Djuro Živković

Übersetzung: Friederike Kulscar

Djuro Živković

Krešimir Seletković *disORDER* (2005)

Schon der Titel dieses Werkes, schon das komplexe Bedeutungsfeld des Wortes Unordnung, sei es nun ein Durcheinander, krachender Lärm, Zerfall und Auflösung oder nervöse Unruhe, sind erste Hinweise darauf, dass der Komponist in die Klangästhetik des von Chaos und Anarchie geprägten Alltagslebens taucht. Unordnung als eine Art Gegengewicht verweist aber auch auf die phantastische Vielfalt der Formen. Die Komposition, die das Grundmotiv von Unordnung und Ordnung anhand des Tones dis auslotet, ist laut Kritik eine gelungene Abhandlung darüber, wie einzelne Klangfelder kollidieren, wie sich feine Spannung zu höchster Dramatik steigert und eine unerwartete Auflösung erfährt.

Übersetzung: Friederike Kulscar

Krešimir Seletković

Freitag, 8. Oktober 2010
21.00 Uhr
Helmut-List-Halle

Krešimir Seletković (* 1974, HR)
Komposition

Klangforum Wien (A)
Brad Lubmann (USA)
Dirigent

Rebecca Lenton, Flöte
Markus Deuter, Oboe
Olivier Vivarès, Klarinette
Lorelei Dowling, Fagott
Christoph Walder, Horn
Gunde Jäch-Micko, Violine
Sophie Schafleitner, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Alexandra Dienz, Kontrabaß
Björn Wilker, Schlagzeug



Ö1 Zeit-Ton
Montag, 11. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Freitag, 8. Oktober 2010
21.00 Uhr
Helmut-List-Halle

Joanna Wozny (*1973, PL)
Komposition

Klangforum Wien (A)
Brad Lubmann (USA)
Dirigent

Rebecca Lenton, Flöte
Markus Deuter, Oboe
Olivier Vivarès, Klarinette
Gerald Preinfalk, Saxophon
Anders Nyqvist, Trompete
Johannes Ettlinger, Posaune
Sophie Schafleitner, Violine
Andrew Jezek, Viola
Benedikt Leitner, Violoncello
Alexandra Dienz, Kontrabaß
Lukas Schiske, Schlagzeug
Björn Wilker, Schlagzeug
Florian Müller, Klavier



Ö1 Zeit-Ton
Montag, 11. Oktober 2010,
23.03 Uhr

as in a mirror, darkly ist ein
Kompositionsauftrag
der ERSTE BANK

Joanna Wozny *as in a mirror, darkly* (2010) UA

In meinem neuen Stück für das Klangforum Wien bewegen mich unter anderem Aspekte von „Verunreinigungen“, wie sie sich z.B. auf (alten) Filmstreifen durch Staubpartikel und Kratzer ergeben oder die sich einem zeigen, wenn man durch ein zerkratztes Glas schaut. Für mich waren in diesem Zusammenhang zwei Aspekte wichtig: Zum einen das Zufällige der Entstehung dieser Verunreinigungen (sie gehören sozusagen nicht dazu, sondern ergeben sich), zum anderen die Möglichkeit, dieses zufällig Entstehende zu thematisieren, indem man es in einen mehr oder minder leeren Raum projiziert. Im Zentrum der Komposition steht dieses zufällig Entstehende in Form von punktuellen Ereignissen, die scheinbar ziellos verteilt, sozusagen relationslos im Raum schweben, während das musikalische Geschehen wie eingefroren ist.

Die Vorgehensweise des Wiederholens und des ständigen (minimalen) Veränderns ist wesentlicher Bestandteil meiner kompositorischen Arbeit. Diese Methode, beispielsweise auf Sprache angewandt, verändert bei jeder Wiederholung eines Satzes oder einer Phrase seinen bzw. ihren Sinn – eine Verbindung zum Original, eine Verwandtschaft, bleiben jedoch bestehen. Auf gleiche Weise bildete sich auch der Titel des Stückes heraus, der in seiner (momentanen) Form sozusagen lediglich zum Hinweis auf sich selbst, seine ursprüngliche Originalversion, und quasi zu dessen Vertreter wurde.

Joanna Wozny

Joanna Wozny

RSO Wien

Europa hat ein Problem: Die Suche nach Verbindlichkeit und die Erweiterung des gemeinsamen Handlungsspielraums bringt Verflachung und Verallgemeinerung mit sich. Was wie ein Lamento über heutige Politik klingt, gilt hier aber der Organisation und Stimmung unseres Tonsystems im Laufe der letzten rund sechshundert Jahre, der Ordnung der zwölf europäischen Töne zueinander. Durch alle uns heute geläufigen Tonarten zu modulieren also sich in und zwischen ihnen akustisch bewegen zu können, ohne dass es uns gegen den Strich geht, funktioniert nur, wenn die Intervalle leicht verändert, eigentlich beschädigt, also temperiert werden. So gewinnt man internationale Flexibilität, verliert aber auch das seltsam faszinierende Glänzen, Strahlen und Glitzern der ursprünglich ganzzahlig geteilten Intervallkombinationen. Das diesjährige Konzert des RSO Wien ist zwei Komponisten und deren Werken gewidmet, die sich der Virtuosität des Modulierens verweigern zugunsten einer Virtuosität des nur vorgeblich simplen Klangsinns nichttemperierter Intervalle und Tonsysteme und deren verführerischer Emotionalität.

Konzert

Samstag, 9. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

James Tenney
(* 1934, † 2006, USA)
Komposition

RSO Wien (A)
Gottfried Rabl (A)
Dirigent



Ö1 Zeit-Ton
Montag, 18. Oktober 2010,
23.03 Uhr

James Tenney *Critical Band* (1988/2000) *For Piano and...* (2005) *In a Large, Open Space* (1994)

Die Vergangenheit mit der Zukunft verknüpfen Überlegungen zu James Tenney

Tenneys Œuvre umfasst eine ungeheure Vielfalt von Kompositionsverfahren. Sie reichen von einzelnen Konzeptstücken für ein Instrument bis zu stochastischen Formen für Computermusik oder akustische Instrumente, von rein graphischen zu vollständig ausnotierten Partituren. Stücke, die auf einer einzigen Obertonreihe (mit oder ohne elektronische Weiterverarbeitung) beruhen, zu solchen, die von jeglichem harmonischen Denken völlig unabhängig sind, von aleatorischen Systemen (wie stochastischen oder ergodischen Strukturen, graphischen Partituren oder seiner Verwendung des I Ging) zu empirisch komponierten Stücken, darunter auch Hommagen an andere Komponisten wie Conlon Nancarrow oder Scott Joplin. Anstatt verschiedene Module von Tonhöhe und Rhythmus als Grundlage für Komponisten im traditionellen Sinn (oder auch als „Aggregate“) zu verwenden, neigte Tenney eher – dem Vorbild Cages folgend – dem aleatorischen Ansatz zu: Die Einzelklänge als autonom, bis auf die Tatsache, dass alle darin vorkommenden Ereignisse letztlich durch eine übergeordnete Form koordiniert werden, für die der Komponist einige Regeln oder Gesetze vorgegeben hat.

Eindrucksvoll an Tenneys Kompositionen und Schriften ist vor allem ihre begriffliche Klarheit: Er war in seiner Arbeit immer daran interessiert, eine Formvorstellung oder ein klar abgestecktes Experiment zu veranschaulichen. Tenney war gleichermaßen Mathematiker wie Komponist, der die Aufgabe des Komponierens wie ein Wissenschaftler anging – mit einer Idee, einer Theorie, einigen Fragen und einer Reihe von Variablen, mit denen er experimentieren und

schließlich eine „Lösung“ herbeiführen wollte, wenn auch nur eine Lösung aus einer unendlichen Menge von Möglichkeiten. Tenney war ein brillanter Denker, der in der Lage war, seine Gedanken in sehr klarer und einfacher Weise auszudrücken, ganz wie die „kürzeste Entfernung zwischen zwei Punkten“ in der Mathematik und Wissenschaft. So achtete er immer darauf, dass seine Absicht von Anfang an klar zutage lag, bevor er an eine Komposition heranging.

Tenney nahm Cages neuartige, abstrakte Auffassung des musikalischen Materials und der Art seiner Strukturierung auf und integrierte sie in sein Denken, indem er diese Ideen und ihre Sprache auf seine Weise prüfte in Frage stellte und erweiterte (wie Cage es mit den Vorstellungen Schönbergs und des Zen-Buddhismus getan hatte). Als politischer Komponist und Philosoph hatte Cage mit dem logischen Extrem musikalischer (konzeptioneller) Entwicklungen eine revolutionäre Neudefinition der Musik formuliert, die schon von früheren Generationen angestrebt worden war und auf die kommende Generationen – die heutige eingeschlossen – weiter aufbauen. Andererseits war Tenney praktischer Mathematiker und Komponist, der sich vor allem mit der Wahrnehmung und Verwirklichung der inhärenten, strukturellen Klangaspekte auseinandergesetzt hat. Während Cage der Ansicht war, die Zukunft der Musik liege in der Horizontale (Dauer), erhob Tenney als Antwort darauf den Anspruch, die Vertikale (Harmonie) habe noch eine Zukunft, ihr Potential sei noch nicht erschöpft.

Als Mensch war Tenney praktisch, optimistisch, enthusiastisch, unsentimental (aber nicht ohne Gefühl). In seinen Kompositionen und theoretischen Schriften vermied er unnötigen



Zierrat oder Ablenkung und klammerte seine persönliche Anteilnahme aus. Zu sehr war er auf die inhärenten mathematischen Beziehungen zwischen den Klängen und ihrer Entsprechung in der Musik fixiert. Immer hatte er sein Vergnügen an Prozessen oder musikalischen Vorstellungen, die sich, sei es spielerisch oder streng, mit dem abstrakten numerischen Klangaspekt beschäftigten. Tenneys Persönlichkeit gibt sich in seiner Auswahl des Materials zu erkennen: wie er es ansah, wie er es behandelte – die Art der Prozesse, die er benutzte. Wie in der Musik von Bach, Schönberg, Nancarrow und anderer Komponisten, die sich von Zahlen inspirieren ließen, scheint das Fortschreiten der Klänge in Tenneys Musik oft von einem unabhängig logischen Impetus angetrieben zu sein. Unser Vergnügen, seiner Musik zuzuhören, besteht zum einen in der Freude, an einem logischen Prozess teilzuhaben, einer Idee oder einem formalen Prozess, der sich in der Zeit entfaltet, und zum anderen im Vergnügen, dem Klang einfach zuzuhören. Wir können uns an der Erfahrung einer musikalischen, mathematischen oder abstrakten Wahrheit schlicht erfreuen, ohne dass das „Ich“ einer Person sich aufdrängt oder die Reinheit schmuckloser Klänge überschattet.

Während Tenneys künstlerische Haltung auch eine der strengen Konzentration auf die reine Idee und den reinen Klang war, strahlte er dagegen als Mensch eine große Wärme aus,

nahm rege soziale Kontakte auf und feierte das Leben wie auch die Sexualität. Außerdem pflegte er lebhaften Austausch mit anderen Kunstformen. In den sechziger Jahren nahm er an den Aktionskunst-Performances seiner damaligen Lebensgefährtin Carolee Schneemann teil, und seit dem fünfziger Jahren arbeitete er immer wieder mit dem experimentellen Filmemacher Stan Brakhage zusammen. Seiner Komposition *Blue Suede* (eine elektronische Dekonstruktion und Rekonstruktion von Elvis Presleys berühmter Fassung des Liedes *Blue Suede Shoes*) und seine Hommage an Scott Joplin, den amerikanischen Ragtime-Pianisten und -Komponisten, sowie an Conlon Nancarrow, zeigen die Seite von Tenneys Persönlichkeit, die die tanzbaren Aspekte des Lebens zelebrierte. Seine Freude am Menschsein, sein unablässig und ansteckend positiver Geist, sowie seine Fähigkeit, sowohl einfache als auch komplexe Ideen auszudrücken, haben ihn in den vergangenen Jahrzehnten zu einer äußerst sprühenden, mitteilbaren und anregenden Figur für überaus viele Musiker und Komponisten gemacht.

Chiyoko Szlavncs

Chiyoko Szlavncs. *Die Vergangenheit mit der Zukunft verknüpfen. Überlegungen zu James Tenney.* MusikTexte 112. (2007) [gekürzt und bearbeitet durch musikprotokoll Redaktion] Dank an Gisela Gronemeyer/MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik. www.musiktexte.de

**Critical Band
For Piano and...
In a Large, Open Space**

Music is sounds heard – gerne hat Tenney auf diese auf John Cage zurückgehende Definition von Musik verwiesen, nicht so sehr wegen der völligen Ausweitung des Musikbegriffes auf alles Hörbare, sondern weil in diesem Verständnis von Musik nicht der Komponist und der Akt des Schaffens, sondern der Hörer und das Hören in den Mittelpunkt gestellt werden, in der Tat es sich um einen Musikbegriff handelt, der vollkommen ohne Komponisten auskommt. Dem Hören und der Auseinandersetzung mit dem auditiven Wahrnehmungsprozess galt Tenneys besonderes Interesse, als Komponist genauso wie in seinen zahlreichen theoretischen Beiträgen.

Deutlich spiegelt sich dieses Interesse auch in den Stücken des heutigen Konzertes. In *Critical Band*, nimmt Tenney den aus der psychoakustischen Wahrnehmungsforschung stammenden Begriff der Kritischen Bandbreite zum Ausgangspunkt, um mit diesem Wahrnehmungsphänomen in seiner Komposition zu experimentieren. *In a Large, Open, Space* – weniger Komposition im herkömmlichen Sinn als Installation und Improvisationsanweisung, worin das Orchester zu einer begehbaren Klangskulptur mutiert – überlässt es Tenney dem Hörer durch die ihm eingeräumte Möglichkeit des Positionswechsels mit der Veränderung der eigenen Hörperspektive zu experimentieren und sich bewusst mit der seiner Hörerfahrung auseinanderzusetzen. In der Spielanweisung heisst es dazu: „In einem großen, offenen Raum, in dem sich die Zuhörer frei bewegen können, für 12 oder mehr belie-

biges Instrumente.“ Dabei sollen die „Musiker ... so weit wie nur möglich voneinander entfernt im Raum aufgestellt werden, wobei Instrumente mit einer tieferen Lage im Zentrum und jene mit einer höheren gegen den Rand hin positioniert werden sollen. Jeder Instrumentalist spielt eine der innerhalb des Ambitus seines Instrumentes ‚verfügbaren Tonhöhe‘, sehr leise (pp), mit weichem Einsatz, für ungefähr 30 bis 60 Sekunden. Nach einem Atemholen oder einer kurzen Pause, wird eine neue Tonhöhe ausgewählt (wobei die Wiederholung einer bereits von einem anderen Instrument gespielten Tonhöhe vermieden werden soll). Dieser Vorgang wird für die gesamte Dauer der Aufführung oder Installation immer wieder wiederholt.“

Nicht zu Unrecht hat ihn die New York Times deshalb als einen scientist-composer bezeichnet, als anlässlich zu Tenneys 70. Geburtstag sein Œuvre in einem Querschnitt in jener Stadt präsentiert wurde, die zu Beginn der 1960iger Jahre für Tenney zur prägendsten Station seines Lebens geworden war. Als er nach New York gekommen war um bei Eduard Steuerman Klavier zu studieren, und in der Avantgarde-szene auf Komponisten wie Cage, Varèse und Harry Partch traf und selbst den Weg zum Komponisten fand. Dem Klavier ist Tenney dennoch treu geblieben, als Interpret, etwa von Cages Klavierwerk, und wiederholt auch als Komponist. Zuletzt mit *For Piano and more...*, das Tenney für die u.a. auch in Österreich ausgebildete Pianistin Jenny Lin schrieb, auf deren Initiative hin die beiden New Yorker Konzerte zustande gekommen waren, in deren Rahmen dieses Stück seine Uraufführung fand.

Gregor Kokorz

Georg Friedrich Haas *Fremde Welten* (1996/97)

Die Teilung der Oktave in zwölf Halbtonschritte ist einer jener Kompromisse, dessen Widernatürlichkeit jedem Musikinteressierten bewusst sein dürfte, der aber ebenso wenig obsolet zu werden verspricht wie die tonale Musik, die auf ihm basiert. Gleichwohl ist das Arbeiten mit den sogenannten Mikrointervallen – also jenen Intervallen, die kleiner sind als der Halbtonschritt, dem Grundbaustein der chromatischen Tonskala – eine verlässliche Konstante der Kompositionsgeschichte im gesamten 20. Jahrhundert. Die Überwindung der temperierten Skala, die bekanntlich zu Bachs Zeiten willkürlich definiert worden war, aber auch große Dienste leistete, lag bereits in den 1910er Jahren in der Luft. Ausgehend von der ersten gleichsam systematischen Erforschung der entsprechenden Tonskalen bei dem Tschechen Alois Hába und dem Russen Iwan Wyschnegradsky wurden die Mikrointervalle Allgemeingut der Partituren, zumal dort, wo kompositorisch eine immer stärkere Differenzierung der zeitgenössischen Klangwelt angestrebt wurde.

In Österreich hat sich vor allem der Grazer Komponist Georg Friedrich Haas mit Mikrotonalität auseinandergesetzt, und zwar in erster Linie als Verfasser musiktheoretischer Schriften über Hába, Wyschnegradsky, Boulez und Nono, aber auch, indem er 1988 ein musikprotokoll zum Thema programmierte. Kompositorisch aber übte Haas in dieser Hinsicht bislang Zurückhaltung. Anstatt Mikrotonalität an sich zu thematisieren, setzt er sie seinem Komponieren voraus, um, wie im Ensemblestück ... *über den Atem, die Stille und die Zerbrechlichkeit* ... (1994), mit ihrer Hilfe die eigenwillige Klangwelt der Schwingungen und Schwebungen bewusster steuern zu können.

Dann kam, 1995, die Anregung Karsten Witts, sich anlässlich von Wien modern '96 kompositorisch mit dem Thema „Fremde Welten“ auseinanderzusetzen. Haas' erste Gedanken hierzu gingen von dem Umstand aus, dass außereuropäische Tonskalen sehr oft Mikrointervalle enthalten, sodass die angesichts der unentrinnbaren Dominanz der temperierten Tonskala noch immer fremde Welt der Mikrointervallik leicht auch geographische Fremde signalisieren kann. Doch bald erwachten in Haas Skrupel:

„So schön dieses Konzept zunächst aussah, so problematisch wurde es, sobald es sich konkretisierte: Die fremdartigen, auf den traditionellen europäischen Instrumenten falsch klingenden Intervalle wären im günstigsten Fall als reizvoll exotisch wahrgenommen worden. Der worst case hätte zu einer Abwertung des ‚Außereuropäischen‘ geführt. Zudem wurde mir immer mehr bewusst, dass die Zuordnung bestimmter Musiksprachen zu bestimmten Regionen sehr bald Klischee werden kann.“ Die Folge solcher Skrupel war u.a. eine Verzögerung des Kompositionsprozesses und eine Verschiebung des geplanten Uraufführungstermines um ein Jahr.

Wenn Haas' *Konzert für Klavier und Streichorchester* heute noch immer *Fremde Welten* heißt, so wird offenbar, dass der Komponist seine ästhetischen (und natürlich auch politischen) Skrupel am Ende doch positiv löste: Fremd ist die mikrotonale Welt auch ohne Reminiszenz an Außereuropäisches. „Fremd“ ist bei Haas ein objektiver Begriff, bezeichnend die Unvereinbarkeit von verschiedenen Systemen, und keine subjektive Kategorie, mit der

Samstag, 9. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Georg Friedrich Haas
(* 1953, A)
Komposition

RSO Wien (A)
Gottfried Rabl (A)
Dirigent



Ö1 Zeit-Ton
Montag, 18. Oktober 2010,
23.03 Uhr



Georg Friedrich Haas

wir das (Nicht-) Verhältnis zwischen uns und dem Anderen zu charakterisieren versuchen.

In Haas' Komposition stehen sich tonale und chromatische Klangwelten, die vom Klavier verkörpert werden, sowie verschiedene mikrotonale Akkordsysteme der Streicher gegenüber. Die Ausgangssituation macht sich die in der Gattung Instrumentalkonzert tradierte Konfrontation zweier Prinzipien (solistisch vs. kollektives Instrumentieren) zunutze, radikalisiert sie aber: Hier das Klavier in gewohnter temperierter Stimmung, dort die Streicher, die (fast) ausschließlich leere Saiten bzw. die auf diesen aufbauenden, nicht-temperierten Flageolett-Töne (Obertöne) spielen. Zudem ist jedes einzelne Streichinstrument anders gestimmt, wobei Viertel- und Achteltöne sowie die Orientierung an der Obertonreihe eine große Rolle spielen. Hier der konventionelle Klavierklang, der durch stetes Ostinatospiele – trotz des durchgehaltenen Pedals – auf geradezu brutale Weise den (immer schneller werdenden) Puls des Stückes markiert, dort ein silbrig schillerndes Klangbild, fragil, überirdisch – „fremd“. Haas' Komposition aber ist kein tönender Diskurs über das, was die Systeme grundsätzlich trennt oder verbindet, sondern ein neugieriges Spiel mit dem engmaschigen Netz temporärer Bezugspunkte zwischen den Systemen – Punkte, die sich finden, um sich sofort wieder zu verflüchtigen.

„Der Streicherklang wird dadurch verfremdet, dass die Instrumente eine Eigenschaft des Klaviers (Umstimmen der Saiten, von deren Tonhöhen dann nicht mehr abgewichen werden kann) übernehmen. Umgekehrt wird der Klavierklang dadurch verfremdet, dass durch rasche Tonrepetitionen mit Pedal eine Annäherung an den Klang der kontinuierlich schwingenden gestrichenen Saiten erreicht wird. Die Töne des Klaviers werden von den Streichern aufgegriffen, die der Streicher vom Klavier – durch die unterschiedlichen Intonationen kann dies aber nur an wenigen Berührungspunkten genau der Fall sein, ständig gibt es Abweichungen, Reibungen, Abgleiten, Hinscheiden – und gerade darin wird der Reiz des Stückes liegen.“ (Haas)

„Fremde Welten“ selbst innerhalb der Streicher: Den ersten von drei Abschnitten des knapp halbstündigen Werkes prägen vier verschiedene Obertonakkorde. In ihrer Mitte schimmern gelegentlich sieben verschiedene, von Haas als „Wyschnegradsky-Akkorde“ titulierte Harmonien: Türme von Quinten, die um einen Viertelton verkürzt sind, d. h. halbierte kleine Nonen. Deren metallenes, zunächst scheinbar „falsches“ Klangbild dominiert dann den zweiten Abschnitt, während der letzte Abschnitt von einem c-moll im Klavier eingeleitet wird, dessen Vertrautheit nun, nach allem, was geschah, seltsam fremd erscheint.

Christoph Becher

Klaus Lang

Eine klare Gegenposition zum Ideal virtuosen Instrumentalspiels ist Klaus Langs neues Werk für Solo-Gitarre: Nicht der Spieler mit seinen hoch entwickelten Grifftechniken, seiner Schnelligkeit und seinem Darstellungswillen steht im Vordergrund, sondern der Klang der zehnsaitigen Gitarre selbst. Der Norweger Anders Førisdal wirft mittels Verstärkung und Effektbearbeitung einen mikroskopischen Blick auf Klang- und Zeitebenen und erzeugt so das Gefühl im Korpus des Instruments selbst zu sitzen, inmitten eines feinen, plastischen Kosmos aus Flageolets und Gitarrengeräuschen.

Verleihung des Andrzej-Dobrowolski-Kompositionspreis des Landes Steiermark 2010 an Klaus Lang und des Andrzej-Dobrowolski-Kompositionsstipendium des Landes Steiermark 2010 an Peter Jakober.

Konzert

Preisverleihung

Samstag, 9. Oktober 2010
21.00 Uhr
Helmut-List-Halle

Klaus Lang (* 1971, A)
Komposition

Anders Førisdal (* 1977, N)
Gitarre



Ö1 Zeit-Ton
Dienstag, 19. Oktober 2010,
23.03 Uhr

Klaus Lang *der blauäugige fremde* (2010) UA

wie bitte?!

Ein Gitarrist hat mir erzählt, dass er als Kind ein zweites Loch in die Resonanzdecke seiner Gitarre gesägt hat, um lauter spielen zu können, also um einer größeren Menge von Klang die Möglichkeit zu geben aus dem Dunkel des Korpus hinauszukommen. Mein Weg die Distanz zum Klang zu verkürzen ist umgekehrt, nämlich – wie eine Maus die sich ein Loch in ein Instrument gefressen hat – in den Korpus hinein. (Wobei Distanz natürlich etwas mit Dynamik zu tun hat, das Verhältnis aber ein sehr komplexes ist. Ein verstärkter, aber leise gespielter Klang ist etwas grundsätzlich anderes als ein laut gespielter Klang mit der gleichen gemessenen Dezibelanzahl.) In der Musik der Renaissance haben sich zwei wichtige musikalische Formen entwickelt: die Toccata und das Ricercar. Die Namen dieser Formen, das Berühren (toccare) und das Erforschen (ricercare) spiegeln eine Grundhaltung zur Musik, der ich mich sehr nahe fühle. Musik wird gedacht nicht als Erfindung oder Ausdruck, sondern eben als Finden und Erforschen von Klang. Klänge



Klaus Lang

werden nicht erfunden und dann dazu benutzt, um etwas auszusagen, sondern sie werden durch Abtasten gefunden und mit Hilfe der Kompositionstechnik erforscht. Alle diese für den Hörer nur schwer durchschaubaren, komplexen kontrapunktischen Konstruktionen und strengen Strukturen dienen dem Ziel den Klängen an und für sich Raum zu geben, sich zu entwickeln, in all ihrer Schönheit und Vielfalt. Dabei versucht der Komponist nicht als Wissenschaftler die Struktur der Klänge nach den Verfahren seiner wissenschaftlichen Weltanschauung zu analysieren, sondern er ist bestrebt die nur intuitiv erfahrbare Fülle und Tiefe der Klänge freizulegen. Zuhören ist für mich kein Vorgang des Dechiffrierens von Botschaften vom Komponisten, Klang wird nicht benutzt, um etwas darzustellen oder auszudrücken, sondern im Gegenteil: Klare Form und strenge Struktur dienen dazu, den Klang fassbar zu machen, ihm – in einem schönen Paradoxon – die Freiheit zu geben sich zu entwickeln und dem Hörer die Gelegenheit das zu hören, was zu hören ist. Auch mein Fokus als Komponist liegt auf dem Klang an und für sich. Nachdem ich es als meine



Anders Førisdal

Preisverleihung

Samstag, 9. Oktober 2010
21.45 Uhr
Helmut-List-Halle

Aufgabe ansehe dem Klang die Möglichkeit zu geben seine in ihm liegende Kraft und Schönheit zu entfalten und diese zugänglich und hörend erlebbar zu machen, stellt sich mir die Frage, in welchem Zustand seine Reichtümer am leichtesten zugänglich gemacht werden können. Die im ersten Augenblick paradox erscheinende Antwort ist die, dass der reichste Klang der leiseste Klang ist. Das „Pianissimo“ ist das akustische Äquivalent zum visuellen Horizont. Es ist die Grenze zum nicht mehr Wahrnehmbaren, also die größtmögliche Weite und das Kleinste in einem. Spielt jemand so leise wie möglich entsteht der Eindruck der Klang sei zugleich ganz nahe und ganz weit weg. Man könnte sagen, ein leiser Klang ist wie ein „Möglichkeitsklang“ im Gegensatz zum „Wirklichkeitsklang“ des Lauten, das sich eindeutig, quasi vollständig ausspricht und dadurch seine potentielle Vieldeutigkeit verliert. Im Leisen dagegen sind die beide Extreme, das Verstummen und das Laute, quasi als Möglichkeiten enthalten. Wir finden wieder das schöne Paradoxon, dass das Leise also viel reicher als das Laute, das vermeintlich Schwache viel stärker als das Starke ist. Das Affirmative, das Festgelegte, das bereits Entschiedene hat seine Energie eben in dieser Erstarrung eigentlich verloren. Das Zarte und das Kleine erfordern allerdings auch erhöhte Aufmerksamkeit und Zuneigung im wörtlichen Sinne. Man wendet sich dem Klang zu, überwindet die Distanz zum Klang die in Momenten größter, nüchternen Intensität gänzlich zu verschwinden scheint.

Klaus Lang

„In Langs Musik finden sich keinerlei Äußerlichkeiten. Behutsam, langsam und leise – für manche ungewohnt langsam und erst recht ungewohnt leise – breitet er seine Klangwelt vor uns aus, lässt uns quasi am Entstehen derselben teilhaben. Die sich dadurch entwickelnde Intensität ersetzt mühelos dramatische Abläufe und erinnert nachhaltig an musikalische Ausdrucksmöglichkeiten, die heute oft zu kurz kommen, uns bisweilen fremd erscheinen: an Ruhe und Konzentration. Mit unaufdringlicher Beharrlichkeit versteht es Klaus Lang, sich durch klanglich gestaltete Stille Gehör zu verschaffen. Und das ist es, was seine Musik zeitgemäß macht.“ Mit diesen Worten begründete seitens der Jury Gerd Kühn die Verleihung des Andrzej-Dobrowolski-Kompositionspreises des Landes Steiermark an den 1971 in Graz geborenen Komponisten Klaus Lang. Lang ist nach Bernhard Lang, Olga Neuwirth, Georg Friedrich Haas und Peter Ablinger der nunmehr fünfte Preisträger dieses alle drei Jahre vergebenen Preises, den das Land Steiermark 1998 in Nachfolge des Johann-Joseph-Fux Musikpreises zur Förderung Steirischer KomponistInnen ins Leben gerufen hat. Gleichzeitig mit dem Kompositionspreis kam auch das Andrzej-Dobrowolski-Kompositionsstipendium zur Vergabe, das an Peter Jakober erging, der beim diesjährigen ORF musikprotokoll mit dem Stück *Puls 4 für 35 Röhren* vertreten ist. Die Verleihung der beiden mit 12.000 bzw. 4.000 Euro dotierten Auszeichnungen wird durch die Kulturlandesrätin Betina Vollath erfolgen.

Klaus Lang (* 1971, A)
Peter Jakober (* 1977, A)
Betina Vollath, Begrüßung
Christian Scheib, Laudatio



State of Sabotage

Seit seiner Gründung 2003 hat der State of Sabotage, der 2008 beim steirischen herbst eine temporäre Botschaft in Graz eröffnete, fünfzehn Interpretationen seiner eigenen Hymne in Auftrag gegeben und aufgeführt unter anderem durch Christian Fennesz, das RSO Wien, Beggar's Opera und den US Army Choir. Beim musikprotokoll 2010 entsteht eine weitere Version der SoS-Hymne.

Hymne

State of Sabotage (SoS)

Hymne

Unter der Teilnahme zahlreicher Künstlerinnen und Künstler, die zum heurigen Festival geladen sind, ist eine weitere Version der SoS-Hymne entstanden, die gleichzeitig als eine Art Signatur fungiert, die das Programm auf staatstragende Weise begleitet. Nicht auf der Bühne, sondern unterirdisch. Das Kanalisationsnetz unter der Helmut-List-Halle wird musikalisch genutzt. Ein bestimmter Abschnitt der städtischen Kanalisation, über dem ein Kanal an die Oberfläche führt, wird mit dem SoS-Kanaldeckel ausgetauscht und zum zentralen

Austragungsort der SoS-Hymne. Der SoS-Staat ist überall. Anhand eigener Kanaldeckel vollzieht sich die Unterwanderung in bestehende Systeme als Aufhebung staatlich geregelter Bodengüter und Grenzziehungen. Der SoS-Kanaldeckel ist staatliche Grenzverschiebung (bisher Österreich/Spanien/Frankreich/Australien/Tschechien/Schweiz), neue Staatsmarkierung (SoS) und künstlerische Skulptur. Ein transnationaler Eingang auf nationalem Boden.

Freitag, 8. Oktober 2010–
Sonntag, 10. Oktober 2010
19.00–24.00 Uhr
Helmut-List-Halle

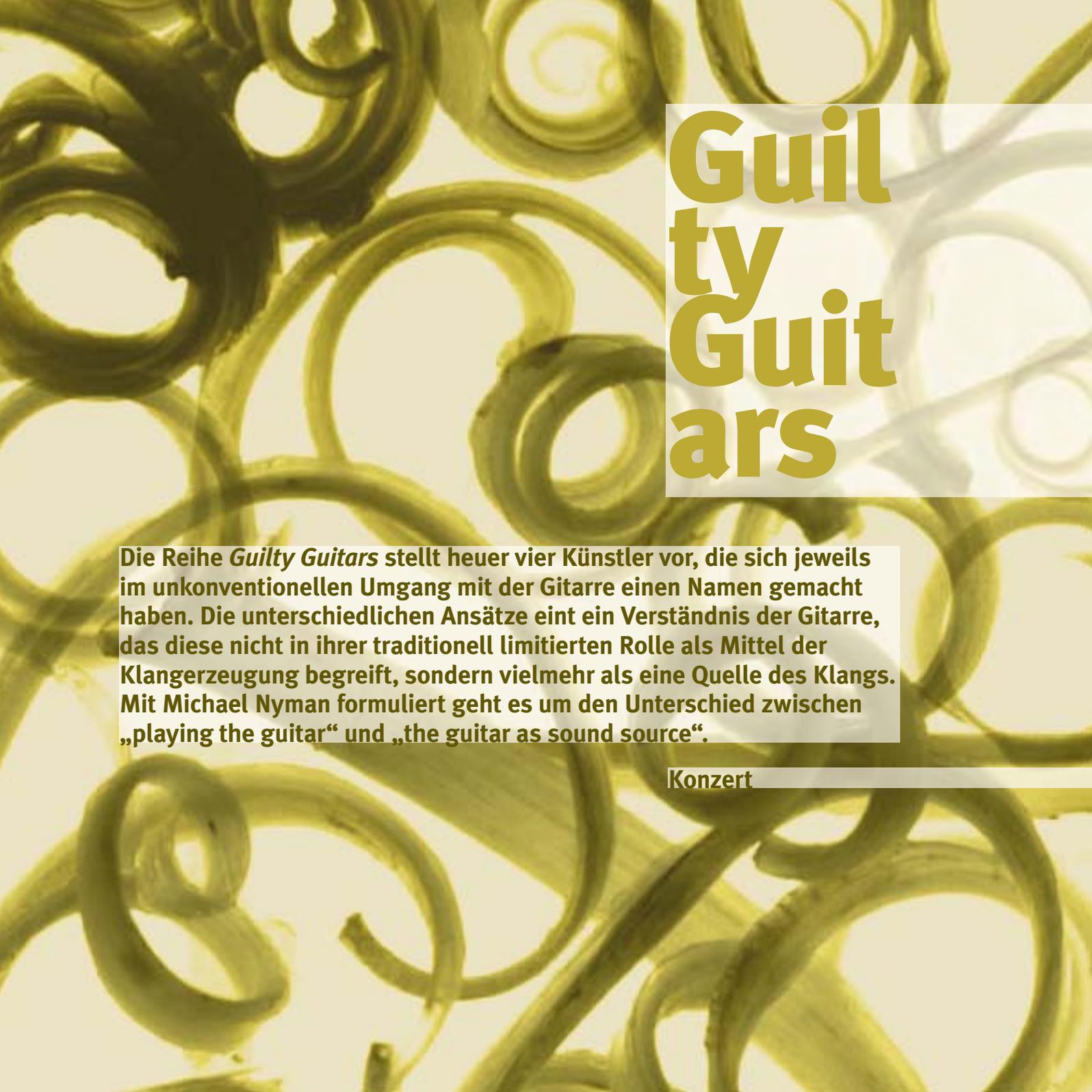
Robert Jelinek (* 1970, CSSR)
Nik Hummer (* 1973, A)



Ö1 Zeit-Ton
Donnerstag, 28. Oktober 2010,
23.03 Uhr



State of Sabotage

The background of the entire page is a dense, abstract pattern of yellow-green guitar strings. The strings are coiled and looped in various directions, creating a complex, organic texture. The lighting is bright, giving the strings a glowing, almost ethereal appearance. The overall color palette is warm and monochromatic, dominated by shades of yellow and green.

Guilty Guitars

Die Reihe *Guilty Guitars* stellt heuer vier Künstler vor, die sich jeweils im unkonventionellen Umgang mit der Gitarre einen Namen gemacht haben. Die unterschiedlichen Ansätze eint ein Verständnis der Gitarre, das diese nicht in ihrer traditionell limitierten Rolle als Mittel der Klangerzeugung begreift, sondern vielmehr als eine Quelle des Klangs. Mit Michael Nyman formuliert geht es um den Unterschied zwischen „playing the guitar“ und „the guitar as sound source“.

Konzert

Guilty Guitars – Four Solo Performers

Konzertreihe elektronischer Musik

No sound is innocent. (Eddie Prévost)

Zum Auftakt der Reihe erwarten wir mit dem britischen Gitarristen und bildenden Künstler **Keith Rowe** einen Altmeister der freien Improvisation. Er war einer der ersten Künstler, der die elektrische Gitarre z.B. durch Präparieren des Instruments, den Einsatz von Radios und anderen elektronischen Klangerzeugern oder der Verwendung sogenannter Third-Bridge-Gitarren, entscheidend erweiterte.

Auch **Martin Siewert** ist zweifellos ein Virtuose im Umgang mit der Gitarre, insbesondere der Lap- & Pedal-Steel Gitarre. Siewert bricht früh mit den akademischen Konventionen des klassischen Jazzgitarrenspiels und ist seit langem als erfolgreicher Solist wie auch in Kollektiv- und Bandkontexten zu hören – mit improvisierter, komponierter, akustischer und elektronischer Musik.

Die Arbeit des Schweizer Komponisten und Improvisators **Tomas Korber** kann in der Nachfolge Keith Rowes gehört werden, mit welchem er auch bereits zusammen arbeitete. Eine Festlegung auf den Begriff der Improvisation lehnt er allerdings ab und nennt als Einflüsse seiner musikalischen Entwicklung Künstler wie Francisco Lopez, Bernhard Günther oder John Duncan. Korber nutzt für seine Solo-Auftritte Gitarre, Effektgeräte und Computer/Sampler.

Zum Abschluss der Reihe kommt mit **Bill Orcutt** ein Künstler auf die Bühne, dessen erfolgreiches Solo-Gitarren-Album *A New Way To Pay Old Debts* derzeit große Beachtung findet. Orcutt, einst Mitglied der 1992 gegründeten Miami Noise-Rock Legende *Harry Pussy*, spielt eine alte, mit „nur“ vier Saiten bespannte Gitarre in „open tuning“, welche über Tonabnehmer verstärkt einen harschen, akustisch-verzerrten, Sound erzeugt. Die eigenwillige Spielweise des Amerikaners vergleicht das britische Musikmagazin *Wire* mit der eines Derek Bailey.



Keith Rowe



Martin Siewert



Tomas Korber



Bill Orcutt

Mittwoch, 29. September
21.30 Uhr
Festivalzentrum
Keith Rowe

Mittwoch, 6. Oktober
23.00 Uhr
Festivalzentrum
Tomas Korber

Samstag, 9. Oktober
23.00 Uhr
Helmut-List-Halle
Martin Siewert

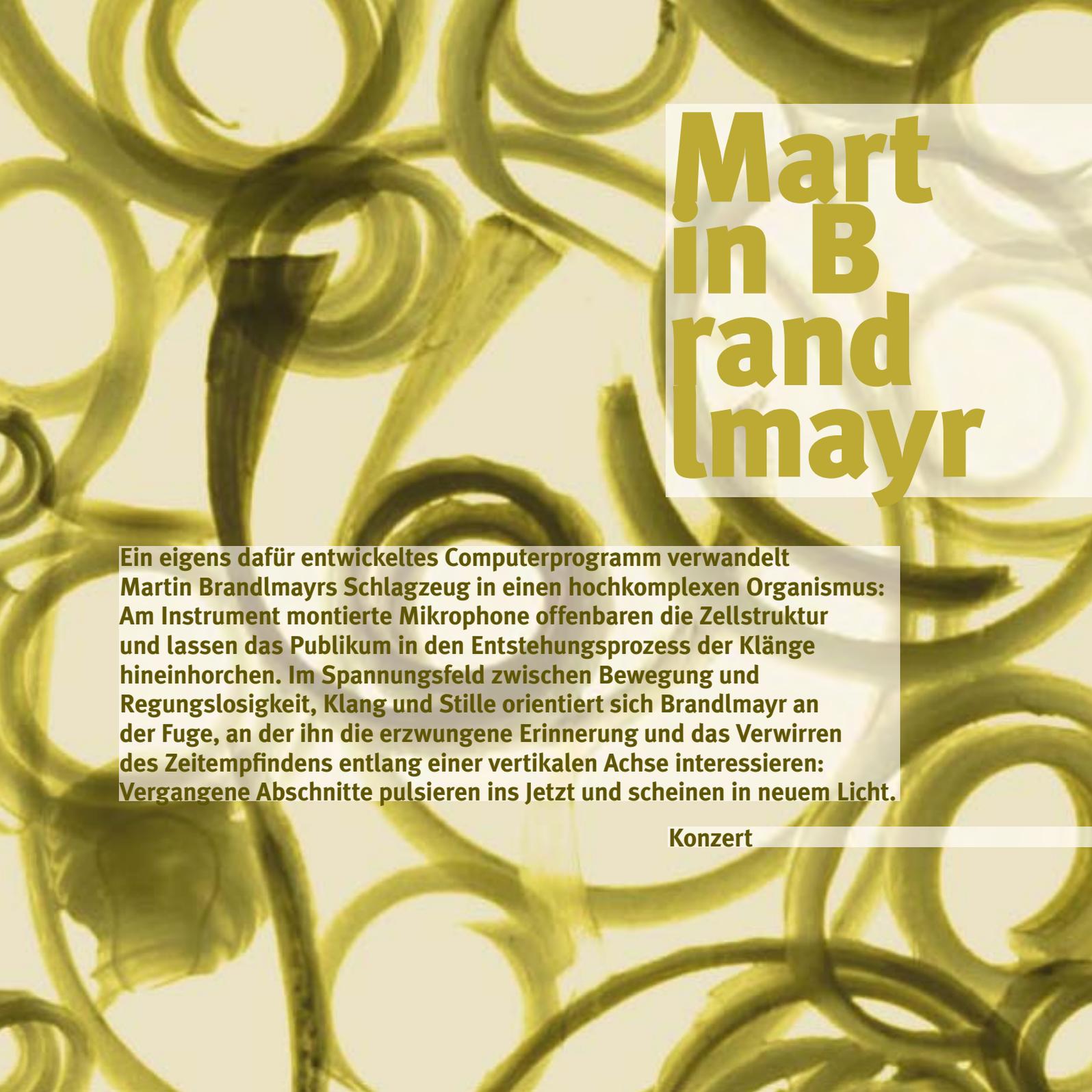
Mittwoch, 13. Oktober
23.00 Uhr
Festivalzentrum
Bill Orcutt

Keith Rowe (* 1940, GB)
Gitarre
Martin Siewert (* 1972, D)
Gitarre
Tomas Korber (* 1979, CH)
Gitarre
Bill Orcutt (USA)
Gitarre

Heike Schleper (D)
Kuratorin
Bernhard Schreiner (A)
Kurator



Ö1 Zeit-Ton
Freitag, 22. Oktober 2010,
23.03 Uhr



Martin Brandlmayr

Ein eigens dafür entwickeltes Computerprogramm verwandelt Martin Brandlmayrs Schlagzeug in einen hochkomplexen Organismus: Am Instrument montierte Mikrophone offenbaren die Zellstruktur und lassen das Publikum in den Entstehungsprozess der Klänge hineinhorchen. Im Spannungsfeld zwischen Bewegung und Regungslosigkeit, Klang und Stille orientiert sich Brandlmayr an der Fuge, an der ihn die erzwungene Erinnerung und das Verwirren des Zeitempfindens entlang einer vertikalen Achse interessieren: Vergangene Abschnitte pulsieren ins Jetzt und scheinen in neuem Licht.

Konzert

Martin Brandlmayr

Konzert

In meiner Soloarbeit beschäftige ich mich mit den Möglichkeiten der Improvisation innerhalb einer exakten Form. Dabei nimmt eine präzise Choreographie einen wichtigen Platz ein. Bewegungsabläufe am Instrument, die aus der Improvisation entstehen, werden nach Transkription fixiert, manchmal jedoch während der Performance in spontanen Improvisationen modifiziert oder durch neues Material ersetzt.

Technisch gesehen, handelt es sich um ein Arrangement am Computer, das, abgesehen von bereits aufgenommenen Samples, Leerstellen beinhaltet, die während der Performance „befüllt“ werden. Am Schlagzeug sind Mikrophone montiert, die das musikalische Material auffangen. Zu einem späteren Zeitpunkt wird es am Computer in bearbeiteter oder unbearbeiteter Form wieder abgespielt,



Martin Brandlmayr

Als Hörer hatte ich immer Lieblingssekunden in Stücken aller möglicher Genres. Kurze Ausschnitte, die ich immer und immer wieder gespielt oder gehört habe, unterbrochen von Stille. Ich wollte die Musik ausserhalb des Zeitflusses in Ruhe betrachten können, wie ein Bild. Ein kurzer Abschnitt mit musikalischem Inhalt. Dann Stille. In der Stille fügt sich die Erinnerung an das Gehörte in ein Bild, in dem alle Elemente gleichzeitig da sind, aber nicht zeitlich, sondern räumlich verteilt. Durch die Wiederholung eines Abschnittes zu einem späteren Zeitpunkt wird das Bild der Erinnerung immer wieder mit dem Original verglichen und tritt mit ihm in ein Spannungsverhältnis.

über Lautsprecher oder Transducer (Körperschallüberträger), die diese Sounds direkt auf mein Schlagzeug projizieren. Ich nehme instrumental auf das wiederauftauchende Material Bezug. So trete ich in meinem Spiel immer wieder aufs neue in Relation zu dem selbst gespielten und dem gerade neu Entstehenden.

Ich möchte mich bei Klaus Filip für die Programmierarbeit und bei Michael Moser für die Idee Transducer zu verwenden bedanken.

Martin Brandlmayr

Sonntag, 10. Oktober 2010
21.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Martin Brandlmayr (* 1971, A)
Komposition/Schlagzeug
Kassian Troyer (D)
Sound



Ö1 Zeit-Ton
Donnerstag, 21. Oktober 2010,
23.03 Uhr



**155h
4'
33''**

Seit 1976 konzipiert die in Las Palmas de Gran Canaria geborene Concha Jerez Installationen als intermediale, raumspezifische Arbeiten. In der ESC im Labor wird der Ort zum künstlerischen Werk.

Installation

Concha Jerez

155h 4' 33'' – 2044 spaces of 4' 33''

Installation

Der Eingang, die Stiege, die Ausstellungsräume, die angrenzenden Räume: Concha Jerez taucht in die Strukturen der vorhandenen, durch Gewöhnung fast immateriell gewordenen Räume ein, vertieft sich in das, was gegeben ist. Der Ort und seine Geräusche werden zum künstlerischen Werk: Und das, was sich aus der Wahrnehmung verflüchtigt hat, gewinnt seine Präsenz zurück. Die verlorene Zeit wird erfahrbar. Gleichzeitig dient die audiovisuelle

Installation als Rahmen für einen konzentrierten Dialog zwischen Experten aus Kunst, Bio- und Nanotechnologie, Soziologie und Technik über ihre Methoden und Formen von Wirklichkeitskonstruktion. Wie funktionieren Interpretationsmodelle im Elektronenmikroskop, welche Vorstellungen von Sinnstiftung liegen in partizipativen Stadtentwicklungsmodellen, wie lassen sich Expertisen zurückspielen in das alltägliche urbane Leben?



Termine:

Samstag, 25.9. | Ausstellungseröffnung | 17.00 Uhr | ESC im Labor

Dienstag, 28.9. | Expertendialog/Wirklichkeitskonstruktionen | 15.30–18.00 Uhr | ESC im Labor

Mittwoch, 29.9. | Expertendialog/Wirklichkeitskonstruktionen | 15.30–18.00 Uhr | ESC im Labor

Samstag, 25. September 2010
(Eröffnung 17.00 Uhr)–
Sonntag, 17. Oktober 2010
Di–So 10.00–19.00 Uhr
ESC im Labor

Concha Jerez (* 1941, E)
Konzeption/Realisierung

Reni Hofmüller
Kuratorin

Koproduktion steirischer
herbst & ESC im Labor
In Kooperation mit ORF
musikprotokoll



DE:BUG ELEKTRONISCHE LEBENSASPEKTE

MAGAZIN FÜR MEDIEN, MUSIK, KULTUR, SELBSTBEHERRSCHUNG. WWW.DE-BUG.DE



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 BÖSZE . SUN RA . CHMAFU NOCORDS . DEREK BAILEY . BUMI FIAN . INGRID EDER . KLANGMÜHLE . MANON-LIU WINTER . KATHARINA KLEMENT . EUGENIE KAIN . POLWECHSEL . BILLY ROISZ . GYÖRGY 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 KIHSTEDT . FILMCLUB DROSENDORF . ARNO SCHMIDT . WERNER KOFLER . SUSANNA GARTMAYER . WWW.UEBERKLING.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 . HÖRSTADT LINZ . KLAUS THEWELEIT . RUNE GRAMMOFON . USHI REITER . V:NM GRAZ . SILENT BLOCK . PENDULE . PETER ABLINGER . OPENAIR OTTENSHEIM . ZOE . DIETMAR DATH . SPITZBERGEN . STELLA*NERA . IGMM . BONE MACHINE . ABSOLUTELY FREE . CARLA BOZULICH . AYNUR DOGAN . ELIANE RADIGUE . ÖNSKEKVIST . EL SISTEMA . ESTHER STRAUSS . EVIL RABBIT . KLINGT.ORG . CHERRY SUNKIST . PAUL LOVENS . SCHNAPSIDEE . E MAY . HUCKEY RENNER . ILIAS DAHIMÈNE . LAO-KOONGRUPPE . REINHARD WINKLER . MATCHLESS RECORDINGS . VALEOT RECORDS . JUDITH BUTLER . ALTER SCHL8HOF . MANIFEST

<http://freistil.klingt.org>

freiStil

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



Klangwege

Die jungen Komponistinnen und Komponisten der „Klangwege 2010“ versuchen sich angeleitet und angespornt von Peter Ablinger aus den Zwängen der üblichen Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik zu befreien und werfen so einen Blick auf das, was ein Konzert eigentlich ausmacht: Konzeptionelle, installative und konzertante Stücke thematisieren die physische Präsenz der Interpretinnen und Interpreten, die oft vernachlässigte visuelle Seite einer Aufführung und den gesellschaftlichen Akt der Konzertform und die Publikumserwartungen.

Konzerte und Installationen

Sonntag, 10. Oktober 2010
19.30 Uhr
Helmut-List-Halle

Peter Ablinger
Projektbegleitung

Sophie Reyer (* 1984, A)
Komposition/Text/Stimme

Georg Holzmann
Elektronische Manipulation
der Stimme

Klangwege 2010 *Kompositionen/Installationen/Performances/Film*

Manchmal sind sie zu beneiden, die bildenden Künstler, deren Fantasie durch freien Zugriff auf alle verfügbaren Materialien und Medien kaum eine Grenze gesetzt zu sein scheint. Ganz anders ergeht es in der Regel Komponistinnen und Komponisten: Wollen sie, dass ihr Stück auch zur Aufführung kommt, müssen sie sich so vielen Instanzen beugen, dass am Ende oft nur herauskommen kann, was von Anfang an feststeht: Konzertsäle mit fixierter Positionie-

rung von Klang und Publikum, Interpreten, deren Handwerk den verlangten Standards entspricht, ein Instrumentarium mit vorgegebener Gattungsgeschichte, Notenschrift und Virtuosität – um nur einige zu nennen. Die jungen Komponistinnen und Komponisten der Klangwege 2010 versuchen sich – angeleitet und angespornt von Peter Ablinger – aus diesen Zwängen zu befreien.

Sophie Reyer *Marias Saiten – eine Installation in 17 Ichschichten* (2010) UA *Text-Performance*

In der Arbeit *Marias Saiten* sollen 17 innere Stimmen eines jungen Mädchens beleuchtet werden, das von ihrem Geigenlehrer vergewaltigt wurde. Verschiedene Persönlichkeiten innerhalb eines weiblichen Subjekts reagieren auf unterschiedliche Art und Weise auf dieses traumatische Erlebnis, sei es mit neurotischen Aufzählungen von Uhrzeiten, sei es mit dissemantischen Artikulationen, sei es mit einer schonungslosen Beschreibung der Missbrauchs-Situation.

Der Text wird von einer Performerin – in diesem Falle der Komponistin/Autorin selbst – gelesen und gestaltet. Jede Ichschicht bzw. jede Textseite, die einem Persönlichkeitsanteil zugeordnet ist, wird außerdem durch ein ganz bestimmtes Vocoder-Material charakterisiert (Papier-Klänge, Geigen-Töne, gesungene Zitate aus dem Lied *Ave Maria* sowie *Maria durch ein Dornwald ging*, etc.). Die Sprechstimme wird live durch diese Klänge gefiltert, franst ins Dissemantische aus. Sprache wird Klang. Klang verwandelt sich in Sprache. Was die Wörter nicht übermitteln können, sagt schließlich der Schrei: A.



Sophie Reyer

Davor Branimir Vincze/Pirjo Kalinowska *Sag ma' spinnst du komplett!?* (2010) UA *Installation*

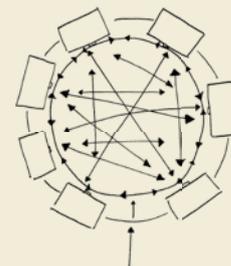
Der Name „Sag ma' spinnst du komplett!?“ ist ein durch Zufall aufgenommenener, sehr umgangssprachlicher Satz, der mir gut gefallen hat, weil er erstens in jeder Situation anders zu interpretieren ist und zweitens den allgemeinen Eindruck des ordinären Publikums bezüglich konzeptueller Kunst, besonders gegenüber Installationen, widerspiegelt. Die quadratische Form, die diese Installation eingrenzt, sollte auf das Lebenssystem hinweisen, welches sich die Menschen aussuchen, um ihr Leben zu vereinfachen und zu automatisieren. Die Koffer sind im Gegenteil im Kreis aufgestellt als Symbol unserer Privatsphäre und stellen den Kontrast zum rechteckigen Lebensprogramm dar. Das Publikum kann zuerst die Flyer nehmen, anschauen und sich mit dem Reiseplan bekannt machen, wie bei einer touristischen Städteführung. Einmal drinnen, kann



das Publikum beliebig die Koffer öffnen, anschauen und die Musik anhören. Es kann sich aussuchen wie viele „Haltestellen“ besucht und in welcher Reihenfolge sie beabsichtigt werden. Die visuellen und die akustischen Aufnahmen sind, wie gesagt, an den selben Orten aufgenommen, aber ihre Zusammenhänge sind quer durch die Koffer verteilt. So befinden sich im Koffer mit dem Foto des Hauptplatzes nicht auch die Geräusche des Hauptplatzes, sondern beispielsweise das Rauschen der Mur. Die Zusammenhänge gibt es, doch sind es nicht die, die man erwartet. Damit will ich dem Publikum sagen, dass es nicht nur die Lösungen gibt, die man in einem unbiegsamen System findet, sondern eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten, die wir selbst entdecken können.



Davor Branimir Vincze
(* 1983, HR)
Pirjo Kalinowska (PL/A)
Komposition/Installation



António Breitenfeld de Sá Dantas *Schall(platten)ballet* (2010) UA *Installation*

Nicht was im Tonträger „getragen“ wird ist die Musik, sondern der Tonträger in sich. Die Musik folgt aus dem Tanz der Nadel an der

beschnittenen Oberfläche der verschiedenen Schallplatten, die diese in ein hör- und sehbares Tanzstück verwandelt.

António Breitenfeld de Sá Dantas (* 1989, P)
Installation

Matthias Kranebitter *Konzert für Cembalo und Ensemble in Es-Dur (2010) UA* Konzert

Matthias Kranebitter

(* 1980, A)
Electronics/Komposition
Lautsprecherskulptur

Ensemble für

Neue Musik (A)

& Studierende der
Kunstuniversität Graz
Edo Micic, Dirigent

Zinajda Kodric, Flöte
Matej Bunderla, Saxophon
Christakis Meitanis, Trompete
Christian Godetz, Posaune
Tomi Dosen, Schlagzeug
Michael Drenik, Schlagzeug
Maija Karklina, Klavier
Georgia Privitera, 1 Violine
Margaret Howard, 2 Violine
Karolina Twardzik, Viola
Aliona Kalechyts, Viola
Lana Berakovic, Violoncello
Myriam Garcia, Violoncello
Trad Hasbun, Kontrabass
Pablo Juan, Kontrabass

Der Cembalist überzeugte in seinen solistischen Exkursen durch höchst entwickelten rhythmischen Sinn und unerschütterliche Motorik, die er mit Sentiment zu paaren weiß. Er zeigt sich als spielfreudiger Gentleman, mit weitem Atem und filigraner Kontrapunktik gelingt es ihm, voller Intensität und Intimität zu tastieren. Sein das Werk entscheidend prägende Spiel platzt förmlich vor Temperament und sinnlicher Klangfantasie. Als Meditation über die Dreifaltigkeit gelesen und den Regeln der klassischen Rhetorik gehorchend, gleicht es einer Gerichtsrede nach dem Vorbild Ciceros und Quintilians. Von der Leidenschaft des klangstarken Instruments aus der Werkstatt von Titus Crijnen, der sich auf Repliken berühmter Meisterinstrumente aus der Blütezeit des Cembalos spezialisiert hat – in diesem Falle handelt es sich um einen Nachbau eines Instrumentes des Antwerpener Cembalobauers Hans Ruckers II aus dem Jahre 1624 – lässt sich der Zuhörer jedenfalls gerne mitreißen. Der charakteristische, satte Klang dieses Cembalos kommt besonders gut im hochvirtuosen schnellen Satz zur Geltung, wo er furios, ja, beinahe orgelartig anbrundet – mit einem gewaltigen Bassfundament, das man einem Cembalo so eigentlich gar nicht zugetraut hätte. Wirkungsvollst kontrastiert das Spiel des hervorragenden Virtuosen dazu im langsamen zweiten Satz. Wie er, engelsgleich, die Melodie über dem Ensemble im Adagio zum Singen bringt, lässt die Mechanik des Instru-

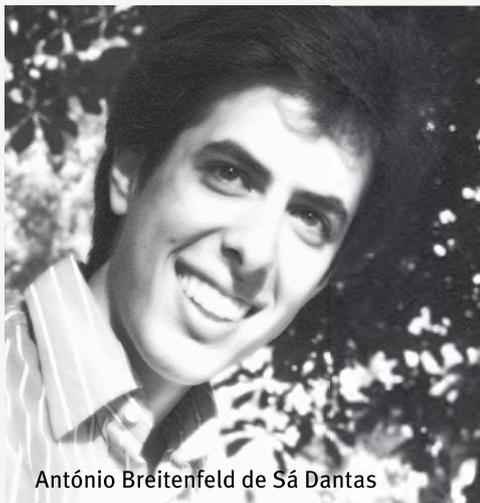


Matthias Kranebitter

ments vergessen. Die Echtheit des Cembalos und die Konstruktion wurden manchmal angezweifelt. Zu Recht fragt der große Liebhaber und Schriftsteller Maarten 't Hart: „Doch was hätte solche meisterhafte Musik zum Klingen bringen können?“ und verweist auf die Zitate aus der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal*, die in den beiden Sätzen des Cembalokonzerts mutmaßlich verarbeitet werden.

Antônio Breitenfeld de Sá Dantas
Haydn, Streichquartett Hob. III/16 in B Dur (2010) **UA**
Konzert

Nicht nur was man hört ist die Musik,
sondern auch wann, wo und wie man sie hört.



Antônio Breitenfeld de Sá Dantas

**Antônio Breitenfeld
de Sá Dantas** (* 1989, P)
Komposition

**Ensemble für
Neue Musik** (A)
& Studierende der
Kunstuniversität Graz
Edo Micic, Dirigent

Eun Ju Cha
Ö-Chim (2010) **UA**
Konzert

Der kurze Film von einem Missionar, den ich vor
ungefähr 10 Jahre gesehen habe, berichtet über
Menschen in Afrika, die weder Trinkwasser noch
Essen haben und an Krankheiten leiden. Das
Leid dieser Menschen hat mich zu *Ö-Chim* inspi-
riert. In meinem Stück möchte ich die Hoffnung
zum Ausdruck bringen, dass die Menschen trotz
ihres Leides irgendwann über die Hoffnung zu
singen beginnen. *Ö-Chim* beschreibt den Klang-
Schrei, der mit unterschiedlichen Gesten ver-
schiedene Gruppierungen von Instrumenten –
vom Solo-Instrument bis zum fünfstimmigen
Ensemble – durchläuft. Das Stück basiert auf
dem Nachklang im Klavier, das an jeder Stelle
andere Nachklänge entstehen lässt. Am Ende
des Stückes verschwinden diese Nachklänge
langsam, wie das Leid der Menschen in Afrika.



Eun Ju Cha

Eun Ju Cha (* 1980, Korea)
Komposition

**Ensemble für
Neue Musik** (A)
& Studierende der
Kunstuniversität Graz
Edo Micic, Dirigent

Americ Goh *Cater to your taste* (2010) UA Konzert/Performance

Americ Goh
(* 1982, Singapur)
Komposition

Studierende der
Kunstuniversität Graz

Dieses Stück erforscht unter improvisatorischen Gesichtspunkten die für eine Aufführung gültigen Rahmenbedingungen. Dem Publikum wird dabei die Möglichkeit zum Vergleichen gegeben, wobei es selbst mitbestimmen und etwa nach einer genaueren Aufführung verlangen kann. Zugleich werden diese einzelnen Varianten jedoch von der Improvisationsperspektive des jeweiligen Interpreten bestimmt. Die Improvisation wird von Ausführenden und Publikum gleichermaßen beeinflusst. Durch den Wechsel von Publikum und Interpreten wird es so möglich, den eigenen Anteil an

diesem Prozess der Aufführung hörbar zu machen. Alle Varianten sind relativ und von der jeweiligen Aufführungssituation abhängig. Dabei ändert sich auch der Klangcharakter des Stücks, denn es macht einen Unterschied, ob es von einem Jazz-Ensemble, einem Vokal-Ensemble oder von Spezialisten für Neue Musik interpretiert wird. Sehr vereinfacht kann man dabei drei Parameter identifizieren, von denen dieses Verfahren abhängig ist: der praktischen Anwendbarkeit für das jeweilige Publikum, sowie von der Tauglichkeit für die eingesetzten Instrumente und für die Interpreten.



Andres Gutierrez *The making of* (2010) UA Film

Andres Gutierrez
(* 1984, Mexiko)
Komposition/Film

Ich versuche mit dem Stück *The making of* eine Darstellung jenes Vorbereitungsprozesses zu geben, den eine Komposition von der ersten Probe bis zum Konzert durchläuft. Dies ermöglicht eine „intime“ Annäherung an das Stück, da wir es nicht als fertiges Werk betrachten, sondern eher als Teil einer größeren Partitur erfahren, dessen Gesamtheit uns jedoch verborgen bleibt.



Yukiko Watanabe
Loch für Violoncello (2010) UA
Konzert/Performance

Ich denke meine Musik wie ein Fenster, durch das man eigene Welten entdecken kann. Wenn man im Konzert Musik hört, kann diese viele verschiedene imaginäre Fenster öffnen. Aber es hängt von jeder Person ab, ob sie dadurch eintreten und weitergehen möchte oder nicht. Ich will dem Publikum nicht alles vorgeben, sondern ihm einen Denkansatz zur Verfügung stellen. In diesem Stück sitzt ein Spieler in einem großen Kasten, wobei die Sichtgrenze des Publikums durch kleine Löcher eingeschränkt wird, so dass man nur unterbrochene Bewegungen sehen kann, obwohl der Bogen sich stets in einer Linie bewegt. Schrittweise wird diese Linie im Lauf der Zeit kürzer. Im Gegensatz dazu wird die Bewegung größer, obwohl manchmal sehr leise bzw. kaum hörbar gespielt wird. Aber wenn man durch ein Loch hineinsieht, könnte man so auch die Musik finden oder „hören“.



Yukiko Watanabe (*1983, J)
Komposition

Myriam García Fidalgo
Cello

Fotorechte

Marino Formeti © Betty Freeman / Morton Feldman © Barbara Monk-Feldman / Erik Satie © Bibliothèque nationale de France / Klaus Lang © ORF musikprotokoll / not by note © Amir Husak / Radian © Pascal Petignat / Molekularorgel © Markus Rössle / © James Clarke / © Pierluigi Billone / MURI III © Federico De Leonardis / Olga Neuwirth © Priska Ketterer / Hugues Dufourt © Astrid Karger / © Djuro Živković / © Krešimir Seletković / Joanna Wozny © Wladyslaw Magiera / James Tenney © Lauren A. Pratt / Georg Frierich Haas © Universal Edition – Eric Marinitsch / © Klaus Lang / © Anders Førisdal / SoS © Robert Jelinek / Keith Rowe © Yuko Zama / Martin Siewert © Thomas Epple / Tomas Korber © Sandra Moritzi / © Bill Orcutt / Martin Brandlmayr © Pascal Petignat / © Concha Jerez / © Sophie Reyer / © Davor Branimir Vincze / © Pirjo Kalinowska / © Matthias Kranebitter / © António Breitenfeld de Sá Dantas / © Eun Ju Cha / © Americ Goh / © Andres Gutierrez / © Yukiko Watanabe

ORF – Landesstudio Steiermark
Marburger Straße 20
A-8042 Graz
Tel. (0316) 470-28227
Fax (0316) 470-28253
musikprotokoll.ORF.at

Veranstalter

ORF – Radio Österreich 1
ORF – Landesstudio Steiermark

Koproduktion

steirischer herbst

Kooperationen

open music
BIG Bundesimmobiliengesellschaft
Technische Universität Graz
Kunstuniversität Graz
ESC im Labor
IEM – Institut für elektronische Musik und Akustik
ECAS/ICAS – European and International
Cities of Advanced Sound
MoTA/codeep
Protok – centar za vizuelnu komunikaciju
Stadtmuseum Graz
ERSTE Stiftung
Maerzmusik
Radio Helsinki

Medienkooperationen

de:bug – Elektronische Lebensaspekte
skug – Journal für Musik
nmz – Neue Musikzeitung
freistil
ÖMZ – Österreichische Musikzeitung

Produktionsteam

Fränk Zimmer – Producer
Gregor Kokorz/Fränk Zimmer – Redaktion
Sylvia Rauter – Office
Gernot Katzer – Technische Leitung
Gerd Andreiz – ORF Produktion
Franz Josef Kerstinger, Heinz Dieter Sibitz – Aufnahmeleitung
Karl-Markus Maier – ORF-Design
Heimo Ranzenbacher – Presseinfo
Friederike Kulscar – Übersetzungen
Daniela Reischl – Presse
luffup – Layout Programmheft
Art Box – Bühnentechnik & Aufbau
drupte monster – Webseite, CMS
mur.at – Webpage Host

© ORF 2010

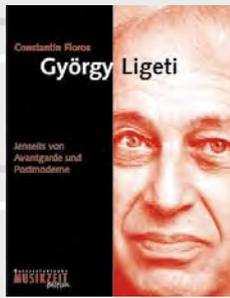
Tickets

	Vollpreis	ermäßigt
Festivalpass 7.10.–10.10.	80	60
Tagespass 8.10., 9.10., 10.10.	20	16
Einzelticket 7.10., Radian	12	10
Einzelticket 8.10., Arditti String Quartet	12	10
Einzelticket 8.10., Klangforum Wien	12	10
Einzelticket 9.10., Klaus Lang	12	10
Einzelticket 9.10., RSO Wien	12	10
Einzelticket 9.10., Martin Siewert	6	6
Einzelticket 10.10., Klangwege 2010	12	10
Einzelticket 10.10., Martin Brandlmayr	12	10

Freier Eintritt bei:

Nowhere, Molekularorgel, not by note (Installation/Lecture/
ORF Kunstradio), 155h 4' 33''

AKTUELL IM ANGEBOT:



HARALD KAUFMANN
Fingerübungen

Musikgesellschaft
und Wertungsforschung

HARALD KAUFMANN
Spurlinien

Analytische Ansätze
über Sprache und Musik

Ästhetik &
Wertung
nur je 10€



Dieter Kaufmann

Sabine Reiter, Hg.

ich gehe
im himmel
der plützen

MUSIKZEIT

www.MUSIKZEIT.at



Markus Roggmann

**Gesichte und
Geschichte**

Arnold Schönbergs
musikalischer Gesamtwerk
zwischen avantgardistischer
Formelprozeduralität
und Historisierungsakt

Verlag Lallier

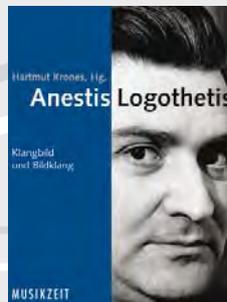
Int. Schönberg-
Gesellschaft (7 Bd.)



Friedrich Cerha

Schiffer:
ein Netzwerk

MUSIKZEIT



Hartmut Wrones, Hg.

Anestis Logothetis

Klangbild
und Bildklang

MUSIKZEIT

„Komponisten unserer Zeit“:
Doku mit Leben & Werk (30 Bd.)

1010 Wien, Hegelg. 13-22

+1 / 512 68 69

order@musikzeit.at

Musik als Rückgrat in
existenziellen Nöten
„Zipper“ nur 9,90 €

20 Jahre skug! Probeheft gratis!



Abo nur EUR 24
6 Ausgaben lang
www.skug.at/abo



das musikprotokoll 2010 Kalendarium

	10.00 Uhr	16.30 Uhr	18.00 Uhr	19.00 Uhr	19.30 Uhr	21.00 Uhr	21.30 Uhr	21.45 Uhr	23.00 Uhr
Do, 7.10.	Installation not by note Sebastian Meissner & Serhat Karakayali 10.00–18.00 Uhr Stadtmuseum Graz				Installation Molekularorgel Constantin Luser Peter Jakob <i>Puls 4 für 35 Röhren (2010) UA</i> Musikerinnen und Musiker der Kunstuniversität Graz & BlaeserVielharmoniE Graz TU Graz/Neue Chemie	Konzert Radian Martin Brandlmayr Stefan Nemeth John Norman Generalmusikdirektion			
Fr, 8.10.	Installation not by note Sebastian Meissner & Serhat Karakayali 10.00–18.00 Uhr Stadtmuseum Graz		Installation Molekularorgel Constantin Luser Peter Jakob <i>Puls 4 für 35 Röhren (2010) UA</i> Musikerinnen und Musiker der Kunstuniversität Graz & BlaeserVielharmoniE Graz TU Graz/Neue Chemie	Hymne State of Sabotage (SoS) 19.00–24.00 Uhr Helmut-List-Halle	James Clarke <i>Streichquartett Nr. 2 (2009) ÖE</i> Pierluigi Billone <i>Muri III b per Federico de Leonardis (2010) ÖE</i> Olga Neuwirt <i>In the realms of the unreal (2009) ÖE</i> Hugues Dufourt <i>Streichquartett Nr. 2 Uneasiness (2010) ÖE</i> Arditti Quartet Helmut-List-Halle	Djuro Živković <i>The White Angel (2006)</i> Krešimir Seletković <i>disORDER (2005)</i> Joanna Wozny <i>as in a mirror, darkly (2010) UA</i> Klangforum Wien Brad Lubmann Dirigent Helmut-List-Halle			
Sa, 9.10.	Installation not by note Sebastian Meissner & Serhat Karakayali 10.00–18.00 Uhr Stadtmuseum Graz	Lecture Performance not by note Sebastian Meissner Serhat Karakayali Susanna Niedermayr Stadtmuseum Graz		Hymne State of Sabotage (SoS) 19.00–24.00 Uhr Helmut-List-Halle	James Tenney <i>Critical Band (1988/2000)</i> <i>For Piano and... (2005)</i> <i>In a Large, Open Space (1994)</i> Georg Friedrich Haas <i>Fremde Welten (1996/97)</i> RSO Wien Gottfried Rabl Dirigent Helmut-List-Halle	Preisverleihung Klaus Lang und Peter Jakob Helmut-List-Halle		Guilty Guitars Reihe für elektronische Musik Martin Siewert Helmut-List-Halle	
So, 10.10.	Installation not by note Sebastian Meissner & Serhat Karakayali 10.00–18.00 Uhr Stadtmuseum Graz			Hymne State of Sabotage (SoS) 19.00–24.00 Uhr Helmut-List-Halle	Kompositionen/Installationen/Performances/Film Klangwege 2010 Sophie Reyer <i>Marias Saiten – eine Installation in 17 Ichschichten (2010) UA</i> Davor Branimir Vincze/Pirjo Kalinowska <i>Sag ma' spinnst du komplett!? (2010) UA</i> Antônio Breitenfeld de Sá Dantas <i>Schall(platten)ballet (2010) UA</i> Matthias Kranebitter <i>Konzert für Cembalo und Ensemble in Es-Dur (2010) UA</i> Antônio Breitenfeld de Sá Dantas <i>Haydn, Streichquartett Hob. III/16 in B Dur (2010) UA</i> Eun Ju Cha <i>Ö-Chim (2010) UA</i> Americ Goh <i>Cater to your taste (2010) UA</i> Andres Gutierrez <i>The making of (2010) UA</i> Yukiko Watanabe <i>Loch für Violoncello (2010) UA</i> Ensemble für Neue Musik & Studierende der Kunstuniversität Graz Edo Micic Dirigent/Peter Ablinger Projektbegleitung Helmut-List-Halle	Konzert Martin Brandlmayr Helmut-List-Halle		Konzert not by note ORF Kunstradio: on-site on-air on-line Helmut-List-Halle	
Sa, 25.9.– Sa, 2.10.	Performance Nowhere Klaus Lang/Erik Satie/Morton Feldman Marino Formenti täglich zugänglich 10.00–22.00 Uhr Stadtmuseum Graz								
Sa, 25.9.– So, 17.10.	Installation 155h 4' 33" – 2044 spaces of 4' 33" Concha Jerez Eröffnung Samstag, 25. September 2010 um 17.00 Uhr Di–So 10.00–19.00 Uhr ESC im LABOR								

Locations



- ESC im Labor**
Jakoministraße 16
8010 Graz
Tel.: +43/316/836000
esc.mur.at
- Helmut-List-Halle**
Wagner-Biro-Straße 98a
8020 Graz
Tel.: +43/316/584260
Fax: +43/316/584211
www.helmut-list-halle.com
- Generalmusikdirektion**
Grieskai 74a
8020 Graz
Tel.: +43/316/717710
Fax: +43/316/717760
www.generalmusikdirektion.at
- Technische Universität Graz /
Neue Chemie**
Kopernikusgasse 24
8010 Graz
Tel.: +43/316/873-6574
Fax: +43/316/873-6572
www.tugraz.at
- Stadtmuseum Graz**
Sackstraße 18
8010 Graz
Tel.: +43/316/872-7600
www.stadtmuseumgraz.at
- Festivalzentrum
steirischer herbst**
im Forum Stadtpark
Stadtpark 1
8010 Graz
Tel.: +43/316/816070
Fax: +43/316/823007-77