Treue und Verrat
der musikalischen Interpretation

5.–14. Oktober 2012

	Bartholomäuskirche Friedrichshain	
	Berghain || **General Public**	
	Kammermusiksaal der Philharmonie	
	King Karaoke Bar	
	St. Matthias Kirche Schöneberg	
	Villa Elisabeth || **Wabe**	

Programm

Editorial 3
Grußwort **Lothar Zagrosek** 5
Essay **Gordon Kampe** *Vom Besten der Musik – Überlegungen zur Interpretation neuer Musik* 6
Essay **Magnus Haglund** *The Memory Of Melodies* 10

|| **PROGRAMM BERLIN**

FR 05.10.2012	18.00	Berghain || Musikalische Grafik	15
	19.00	Berghain || Podiumsdiskussion	16
	21.00	Berghain || Re-Work 1	16
	22.00	Berghain || Vegetable Orchestra	17
	23.00	Berghain || DJ-Culture	18
SA 06.10.2012	14.00	King Karaoke Bar || Karaoke-Matinee	18
	17.00	Wabe || Podium	19
	19.00	Wabe || Soloensemble 1	20
	22.00	Wabe || No More Vivaldi	22
SO 07.10.2012	16.00	Wabe || Gesprächs-Konzert	23
	18.00	Wabe || Langer Abend des Streichquartetts 1	24
	20.00	Wabe || Vortrag	25
	21.00	Wabe || Langer Abend des Streichquartetts 2	26
FR 12.10.2012	20.00	Berghain || Orale Kulturen	27
	22.00	Berghain || Re-Work 2	28
	23.00	Berghain || Club der toten Songwriter	29
SA 13.10.2012	15.00	Bartholomäuskirche Friedrichshain || Orgelkonzert I	29
	18.00	Villa Elisabeth || Tout seul, mais ensemble Teil 1	31
	21.00	Villa Elisabeth || Tout seul, mais ensemble Teil 2	33
SO 14.10.2012	15.00	St. Matthias Kirche Schöneberg || Orgelkonzert II	35
	17.30	Wabe || Soloensemble 2	36
	20.30	Philharmonie, Kammermusiksaal || Treatise	38

Rahmenprogramm vom 04.–14. Oktober 2012 40

|| **PROGRAMM OSNABRÜCK** 45

SA 06.10.2012	18.00	Lagerhalle || Eröffnungspodium	46
	20.00	Lagerhalle || The Vegetable Orchestra	46
	21.30	Lagerhalle || Re-Work	46
	22.30	Lagerhalle || Club der toten Songwriter	46
SO 07.10.2012	14.00	Kunsthalle Dominikanerkirche || Matinee-Konzert	46
	19.00	Kunsthalle Dominikanerkirche || Tout seul, mais ensemble	48

Biographien 50
Förderer, Unterstützer, Dank, Medienpartner 56/57
Informationen zum Ticketverkauf und zu den Veranstaltungsorten 58
Impressum 59

»Das Beste der Musik steht nicht in den Noten«, stellte Gustav Mahler einmal fest. Weil nämlich erst die Interpretation das Werk eigentlich zum Leben erweckt. Gleichzeitig sprach Paul Hindemith von der »unvermeidlichen Tragödie im Dasein des Musiknachschaffenden«, der »gänzlich hinter dem Dargebotenen verschwindet«.

In der Musik des 20. Jahrhunderts ist die Bedeutung der Interpretation im musikalischen Schaffensprozess bisweilen fahrlässig heruntergespielt worden. Sieht man vom Interpretenkult, der vor allem seitens der Musikindustrie geschürt wurde, einmal ab, wurde das Werk als der eigentliche Gegenstand des musikalischen Diskurses drastisch aufgewertet.

faithful! möchte den Interpretationsbegriff neu befragen und Interpretation als Kategorie des Sprechens über Musik rehabilitieren. Dabei sollen Situationen geschaffen werden, in denen die Unterschiede der musikalischen Praktiken offen zutage treten. Im Mittelpunkt steht dabei der Interpretationsvergleich, indem verschiedene Ensembles und Solisten dasselbe Werk aufführen. Dabei geht es sowohl um die Idee der Objektivität und der Werktreue, als auch um die Idee einer Schule, die mit national gefärbten Klangcharakteristika und einer oft bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden

Schüler-Lehrer-Verbindung einhergeht. Im direkten Vergleich wird vor allem deutlich, dass sich in den Ländern divergierende Interpretationsideale durchgesetzt haben. Musiker können bestätigen, dass in Frankreich Klarheit und das Timbre eine größere Rolle spielen als beispielsweise im deutschsprachigen Raum, dem man gerne eine stärker am Tonsatz orientierte Gewichtigkeit bescheinigt. Mit dem Interpretationsvergleich knüpft ***faithful!*** an die von den Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik (2005) und den Donaueschinger Musiktagen (2008 & 2010) gegebenen Impulse an.

Weitere Situationen, in denen der Begriff der musikalischen Interpretation greifbar wird, sind eine Karaoke-Matinee mit Werken der zeitgenössischen Musik, die intuitive, Partitur-ungebundene Erfassung eines Werkes durch das US-amerikanische Ensemble sfSoundGroup, die Reinterpretation der atonalen Kammersinfonik durch das Vegetable Orchestra, Transkriptionen der Stücke für präpariertes Klavier von John Cage, Giacinto Scelsi und Steve Reich auf dem Midi-Keyboard von Kerry Yong, Re-Works von Kurt Cobain, Ian Curtis, Sid Vicious, Janis Joplin und Jim Morrison durch die junge Without Additives No Stars Big Band, eine vergleichende Praxis verschiedener DJ-Kulturen und die offene Form der musikalischen Grafik, die Cornelius Cardew in seinem Stück Treatise exemplarisch entfaltet.

Gleichzeitig sollen prekäre Aspekte der musikalischen Aufführung reflektiert werden, darunter die Zwangslage, ein Werk aufführen zu müssen, das man nicht gerne spielt. Die Podiumsdiskussionen widmen sich unter anderen den Fragen der musikalischen Kritik – mit dem »Quartett der Kritiker« des Preises der deutschen Schallplattenkritik –, der Vermarktung von Interpreten und dem Spannungsverhältnis zwischen dem musikalischen Einfall des Komponisten und den Möglichkeiten der Musiker, das häufig im *»falschen Schein berechtigter Zukunftsmusik«* (Siegfried Mauser) seinen Ursprung hat.

Unter den Interpreten finden sich einerseits Ensembles und Musiker, die sich dem Neuen und dem Experiment verschrieben haben, andererseits solche Interpreten, die eine Tradition bewusst fortführen und bestenfalls behutsam erneuern. Renommierte Solisten, Orchestermusiker und waghalsige Experimentatoren stehen sich gegenüber, um die möglichen Facetten der musikalischen Interpretation zu veranschaulichen.

Im Repertoire wurden viele Werke aufgenommen, die die Rolle des Interpreten kompositorisch reflektieren, darunter Heinz Holligers Cardiophonie, bei dem der Solist zu seinem eigenen Herzschlag als Tempogeber spielt und zwangsläufig an seiner eigenen Erregung scheitert. Auch die Aufträge wurden an solche Komponisten vergeben, die sich mit der Rolle der Interpreten auseinander gesetzt haben und die sowohl die Persönlichkeit der Musiker als auch das Verhältnis zu ihrem Instrument exponieren. Schließlich bemüht sich ***faithful!*** um eine Reihe von Komponisten, deren Arbeiten von der Historie übersehen wurden, darunter die beiden Schönberg-Schüler Nikos Skalkottas aus Griechenland, den Schönberg zu seinen talentiertesten Schülern zählte, der aber 1949 bereits im Alter von 45 Jahren verstarb, und Józef Koffler, der erste Zwölftonkomponist Polens, der 1944 von deutschen Soldaten ermordet wurde.

Ein weiterer Schwerpunkt der beiden Konzertwochenenden ist die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Interpretation und Technik, der sich nicht nur anhand der Geschichte des Instrumentenbaus nachvollziehen lässt, sondern auch daran, dass die neuen Medien die Künstler zu neuen Interpretationsstrategien anregen. Hierher gehört auch das Reenactment, das nachstellen von Videos und Konzerten, wie es im Internet von zahlreichen Fans und Hörern praktiziert wird und das mittlerweile zu einer eigenen Kategorie des Videoclips avanciert ist. Dieser Aspekt wird im Rahmen einer Ausstellung in Kooperation mit Disk e. V. und General Public beleuchtet.

Der Festivaltitel ***faithful!*** geht übrigens auf ein Album des amerikanischen Gitarristen und Produzenten Todd Rundgren zurück, der 1976 Songs u. a. von den Beach Boys, den Beatles, Bob Dylan und Jimi Hendrix nachspielte und sich dabei bemühte, dem Original so nahe wie möglich zu kommen.

Björn Gottstein
Elke Moltrecht

GRUSSWORT

Lothar Zagrosek

Nachdem der bürgerliche Musikbetrieb längst die Konzertsäle verlassen hat und durch Globalisierung und das Aufkommen elektronischer Medien eine Omnipräsenz und Verfügbarkeit unterschiedlichster kultureller Sichtweisen allgegenwärtig ist, hat sich auch das Verhältnis von Werk und Interpretation grundlegend gewandelt. War noch im 20. Jahrhundert der Werkbegriff unantastbar, so hat sich in wenigen Jahrzehnten eine grundsätzliche gesellschaftliche Veränderung vollzogen. Beispielsweise trug der Niedergang der klassischen CD-orientierten Musikindustrie paradoxerweise – oder soll man sagen folgerichtig – dazu bei, quasi als Überlebensreflex eine Dominanz des Marketings über den Inhalt des »Produktes« zu bewirken. Ein entscheidender Richtungswechsel.

Der Begriff der Interpretation hat im Gefolge dieser Entwicklung eine vorher nie gekannte Spreizung erfahren. Zwangsläufig musste es zu Kollisionen mit dem Werkbegriff kommen. Eine verbindliche Orientierung scheint es nicht mehr zu geben. Wo werden Grenzen spürbar? Was ist Treue, was schon Verrat? Darauf wollen zahlreiche Künstler in Aufführungen und Gesprächen Antworten finden. Wohin neigt sich die Waage: Zum Schöpfer oder zum Interpreten? Es wird spannend werden, darüber nachzudenken.

Gordon Kampe

Vom Besten der Musik – Überlegungen zur Interpretation neuer Musik

|| Der Interpret

Aimi Eguchi ist seit dem letzten Jahr Mitglied der japanischen Girlband AKB 48. Sie wurde, so stand es im offiziellen Bandprofil, vor bald 18 Jahren nördlich von Tokyo geboren und hatte bereits kurz nach Eintritt in die Band zahlreiche Fans. Alles, was sie für ihr Popstardasein benötigte, bekam sie von ihren Bandkolleginnen: Augen, Nase, Ohren, Gesicht, Haare und Figur. Aimi Eguchi ist ein Computermodell und flog lediglich durch etwas zu eckige Bewegungen in einem Werbespot auf. Einverstanden, von Aimi Eguchi als einer Musikinterpretin im emphatischen Sinne zu sprechen, ist zunächst fragwürdig. Wie verhält es sich jedoch z. B. mit der »Vienna Symphonic Sound Library«, deren Orchester-Samples, man höre nur die Einspielung von Edgard Varèses »Ionisation«, bereits eine erstaunliche Nähe zum Original aufweisen? Noch bedarf es intensiver Entwicklungsarbeit, die nicht nur stets den Klang optimiert, sondern womöglich auch einen »Humanizer« einführt, der nach einem bestimmten Algorithmus zufällig kieksende Hörner o. ä. einfügt: Die Illusion wird perfekt sein, Orchester werden überflüssig. Auch die Forschungen des Komponisten Thomas Hummel gehen in eine ähnliche Richtung. Seine Orchestrationsinformationssysteme »The virtual Orchestra« und die jüngst auf dem Markt erschienene Software »con Timbre« umfassen mittlerweile alle denkbaren erweiterten Spieltechniken: Insofern lässt sich auch das typische Klangbild neuer Musik mit einigem technischem Aufwand nachbilden. Schließlich sei auch die vieldiskutierte Idee des ePlayers[1] erwähnt, einer Art neue-Musik-Sampler, dessen Aufnahmen nicht mehr von Live-Aufnahmen zu unterscheiden sein werden. Dies führe, so der Philosoph Harry Lehmann, zu *»einer Demokratisierung von Produktionsmitteln infolge einer technischen Innovation und bedeutet soziologisch gesehen eine Emanzipation des Komponisten vom Interpreten in der Neuen Musik«.*[2] In der digitalisierten Welt scheint es also um die Zukunft des Interpreten nicht gut zu stehen. Das Verschwinden des Interpreten hinter dem Werk ist allerdings kein Phänomen des digitalen Zeitalters, wenngleich sie dort konsequent zu Ende gedacht werden kann. Ähnliches proklamierten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits solch unterschiedliche Gestalten wie Hans Pfitzner,[3] Ferruccio Busoni,[4] Igor Strawinsky[5] und, besonders prononciert, auch Paul Hindemith, für den der Interpret lediglich die Aufgabe habe, *»eine Komposition ohne störende individualistische Beimischungen darzubieten und so den Boden zu bereiten für die geistige Mitarbeit des Hörers, d. h., dass der Darbietende gänzlich hinter dem Dargebotenen verschwindet«.*[6] Und mit etwas Fantasie lässt sich der Bogen sogar zu Jean-Jacque Rousseau schlagen, der im ausgehenden 18. Jahrhundert bemerkte: *»Ein Musikstück vorzutragen bedeutet, alle Stimmen zu singen oder zu spielen, die es enthält, (...) und sie so wiederzugeben, wie sie in der Partitur notiert sind.«*[7] Rousseau – und dies ist der entscheidende Unterschied – bemerkte jedoch gleichfalls, dass es nicht ausreiche *»die Musik notengetreu zu lesen; man muss auf alle Vorstellungen des Komponisten eingehen, das Feuer des Ausdrucks spüren und wiedergeben, und überhaupt sein Ohr offen und jederzeit aufmerksam haben (...)«.*[8] Ganz grundsätzlich ist also – und das klingt bei Rousseau bereits an – das Selbstverständnis des Interpreten zu befragen: Geht es um die reine Ausführung des Notentextes oder ist der Interpret aufgefordert sich dem Werk mit einer individuellen Lesart zu stellen. *»Das Beste«,* so Gustav Mahlers berühmtes Diktum, *»steht nicht in den Noten.«*[9] Das jeweils »Beste« herauszufinden und die Idee eines Werkes durch die eigene, unverwechselbare Persönlichkeit immer wieder anders lebendig werden zu lassen, ist die Aufgabe des Interpreten. Vom notwendigen Verschwinden des Interpreten hinter dem Werk kann kaum mehr die Rede sein. Vielmehr verschwindet im Extremfall des Klassikbetriebes, einer Tradition der »Unternehmeroper« des 17. Jahrhunderts folgend, das Werk hinter dem Interpreten.

|| Die Interpretation

Die Extrempunkte zwischen reiner Ausführung und emphatischer Interpretation lassen sich insbesondere vor dem Hintergrund der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts diskutieren. Das Verhältnis zwischen Interpretation und Ausführung brachte Ulrich Mosch mit der Formel »Bindung und Freiheit«[10] auf den Punkt. Gemeint ist dabei zum einen das unbedingte Gebundensein des Interpreten an den nach strengen seriellen Regeln komponierten Notentext. Dem entgegen stehen zum anderen Konzeptionen größtmöglicher Freiheit, wie man sie u.a. bei John Cage findet, in denen der Interpret mindestens zum Mitschaffenden wird. Während Mosch die Anwendung des Begriffes Interpretation auch in Bezug auf serielle Musik für unabdingbar hält – da es auch hier nicht nur um den reinen Vortrag von Noten, sondern insbesondere um die Realisierung von Zusammenhang und Sinn ginge[11] –, hält Siegfried Mauser dagegen, dass in der seriellen Musik ausschließlich der Notentext zähle und sich in diesem Zusammenhang der traditionelle Interpretationsbegriff längst aufgelöst habe.[12] In der gegenwärtigen Musikproduktion funktioniert diese polare Sichtweise nur noch bedingt, da die Aufgabe sowohl des Interpreten als auch des Interpretierens ständigen Änderungen unterworfen ist. Wieviel Freiheit haben Interpreten etwa bei jenen Werken, die die Produktion fast unhörbarer Klänge, die zuweilen auf mehreren Systemen notiert werden, bis ins letzte Detail zu notieren versuchen? Wer ist der Interpret bei Werken mit Live-Elektronik, in denen der Musiker zunächst lediglich die Speicher der Computer mit Klangmaterial versieht? Ist Interpretation in solchen Werken überhaupt notwendig, die im Moment des Konzertes erst entstehen, Musiker etwa spontan auf Computergrafiken[13] zu reagieren haben? Wie verhält es sich bei Musik, die einem Interpreten so auf den Leib geschrieben wurde, dass nur er sie spielen kann? Welche Rolle spielt der szenische Aspekt einer Aufführung, welche der Körper des Interpreten und wieviel Einfluss auf Interpretation haben Raum, Licht oder Publikum? Es ergeben sich bereits bei einem

flüchtigen Blick auf aktuelle Festivalprogramme mit neuer Musik zahlreiche Fragen und Ansatzpunkte, die weder den Begriff der Interpretation, noch den des Interpreten obsolet erscheinen lassen. Längst sind Interpret und Interpretation im Bereich gegenwärtiger Musikproduktion ins Zentrum des Diskurses gerückt, da die pluralistische Stilvielfalt in einem enormen Maße stets neue Anforderungen mit sich gebracht hat und so Komponisten wiederum auf dem reichen Erfahrungsschatz der Interpreten aufbauen können. Diesen Schatz hatte der Flötist Johann Joachim Quantz Mitte des 18. Jahrhunderts womöglich bereits im Sinn, als er den Interpreten über den Komponisten stellte: *»Es muß derselbe [der Interpret] also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst. Denn dieser bekümmert sich öfters um nichts als was er selbst gesetzet hat.«*[14]

|| Der Interpretationsvergleich

Dass die Fragen nach der Bedeutung von Interpretation in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit erfahren, zeigt sich u.a. an zwei Jahrgängen der Donaueschinger Musiktage. Anlässlich einer »Ensembliade« (2008) konnten die Zuschauer Einblicke in unterschiedliche Lesarten einiger Werke von Arnulf Herrmann, Bernhard Gander und Aureliano Cattaneo erlangen. Ganz ähnlich die »Quardittiade« (2010): Hier forderten zwei jüngere Streichquartette (Quatour Diotima und das JACK Quartet) das seit den 70er Jahren bestehende Arditti-Quartet heraus. Noch mehr als bei der »Ensembliade« wurden hier auch jenseits der Konzerte ganz unterschiedliche Akzente des Interpreten-Selbstverständnisses deutlich: Während z.B. die Mitglieder des Diotima- und des JACK-Quartetts das demokratische System ihrer Formationen herausstellen, hält Irvine Arditti an der traditionellen Hierarchie fest, die er nahezu metaphysisch zu begründen weiß: *»Es gibt einen fast religiösen Aspekt der Primarius-Rolle, obwohl ich kein religiöser Mensch bin. Ich glaube aber schon an Schicksal. Ich glaube, ich wurde auf die Erde geschickt, um das Arditti-Quartet zu gründen.«e*[15] Bedeutender waren jedoch die Möglichkeiten des direkten Interpretationsvergleichs, der mehr oder weniger gravierende Unterschiede in der Klangästhetik der Ensembles aufzeigte. Hinzu kam die unterschiedliche Kontextualisierung der wiederholt aufgeführten Werke, denn auch das Festlegen einer Programmdramaturgie ist im Prinzip ein interpretatorischer Akt. Die sicherlich augenzwinkernd gemeinte Anleihe an Sportveranstaltungen, die – wie Ulrich Mosch im Programmheft schrieb – zu einem »Kräftemessen«[16] herausfordert, kann kaum Sinn und Zweck solcher Veranstaltungen sein, etwa in Form eines »Sängerkrieges« in der Donaueschinger Baarsporthalle. Sehr wohl können aber über Vergleiche, wie dies in der Interpretationsforschung der historischen Musikwissenschaft längst an der Tagesordnung ist, Erkenntnisse über Aufführungstraditionen gewonnen werden, die jenseits bloßer Geschmacksfragen liegen müssen. Interessant wäre es z. B. der Frage nachzugehen, inwiefern es auch im Bereich der neuen Musik spezifisch lokal gefärbte Klangideale gibt – vergleichbar mit dem vielbeschworenen »Deutschen Klang« oder dem vibratolosen »Stuttgart-Sound« des Radiosinfonieorchesters. Und so wie es im traditionellen Betrieb Traditionen und Angewohnheiten gibt, so haben sich auch im Bereich der neuen Musik neben einer streng am Notentext orientierten Aufführungspraxis längst bestimmte Vortragsmanieren etabliert – sei es der auf Pierre Boulez zurückgehende eigentümlich sachliche Dirigierstil, das diskrete Anzeigen des Metrums durch stetes Wippen des Oberkörpers oder die Bereitstellung zahlreicher Notenpulte für Solostücke in Ermangelung sinnvoller Blättermöglichkeiten ... Mit den nach und nach sich in der Musikwissenschaft etablierenden Methoden der »Performance studies« könnten auch solche zunächst nebensächlich erscheinenden Beobachtungen Aufschlüsse über Verhaltensweisen und Traditionen geben, die ihrerseits Einfluss auf Interpretationen nehmen, da nicht nur das Werk, sondern sämtliche Handlungen mit »Aufführungscharakter« Anlass zur Analyse sind.[17]

Dass Interpretationsvergleiche erst jetzt auf breiteres Interesse stoßen, wird unterschiedlichste Gründe haben – darunter auch sehr weltliche: Vorwiegende Praxis ist es, aufwändigere Stücke lediglich ein Mal zu spielen und Vergleiche somit per se auszuschließen. Den Kantaten Johann Sebastian Bachs war zwar ein ähnliches Schicksal beschieden, immerhin half ihm das (auch in der Gegenwart zuweilen angewandte) Mittel der »Parodie« über die größte Not hinweg. Im Rahmen der einschlägigen Festivals gab es zudem über Jahre einerseits nur eine recht geringe Fluktuation unterschiedlicher Ensembles mit traditioneller Besetzung, oder aber es wurden besonders ungewöhnliche Besetzungen für einmalige Events zusammengesetzt: Beides wirkte im Hinblick auf ein möglichst lebendiges Ausloten der Möglichkeiten und Erfordernisse einer Partitur nicht selten unbefriedigend. Doch abseits solch zu überwindender Widrigkeiten des Betriebes, lenken Interpretationsvergleiche die Aufmerksamkeit zurück auf Wesentliches, wie Wolfgang Rihm erst kürzlich bemerkte: *»Musik ist Ernstfall, Musik ist im Moment ihrer Erzeugung stets der Möglichkeit des Scheiterns ausgesetzt. Aber das ist doch eigentlich der Reiz. Deshalb gehen wir ja immer wieder ins Konzert. Natürlich nicht, um den Vortrag scheitern zu sehen, sondern um immer wieder eine neue Interpretation zu hören. Es wäre doch langweilig, wenn die alle gleich wären. Warum müsste ich dann eine Mozart-Sinfonie so oft anhören? Das ist doch erst deshalb faszinierend, weil sie jedes Mal anders ist. Jedes Stück ist jedes Mal anders.«*

1 Die erwähnte Software »con Timbre« verwendet den auf den Philosophen Harry Lehmann zurückgehenden Begriff des ePlayers für den programmeigenen Sampler. | 2 Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung, Hofheim 2011, S. 163. | 3 Vgl.: Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe, Gesammelte Schriften Bd. III, Augsburg 1929, S. 18. | 4 Vgl.: Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt a. M. 1974, S. 64f. | 5 Vgl.: Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1949, S. 81 u. S. 83. | 6 Paul Hindemith, Komponist in seiner Welt, Zürich 1959, S. 179. | 7 Jean Jacques Rousseau, Dictionaire de musique, zit. nach der Ausgabe Paris 1775, S. 163. | 8 Ebd., S. 163. | 9 Zit. nach: Willi Reich (Hg.), Gustav Mahler. Im eigenen Wort – Im Wort der Freunde, Zürich 1958, S. 43. | 10 Ulrich Mosch, Bindung und Freiheit: Zum Verhältnis von Neuer Musik und Interpretation, in: Neue Musik und Interpretation, hrsg. v. Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Mainz 1994, S. 8–15, hier S. 8. | 11 Vgl.: ebd., S. 9. | 12 Siegfried Mauser, Theorien der Interpretation Neuer Musik, in: Neue Musik und Interpretation, hrsg. v. Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Mainz 1994, S. 16–22, hier S. 17. | 13 Z. B. in Werken von Gerhard E. Winkler oder Orm Finnendahl. | 14 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Reprint 4 2004, S. 179. | 15 Demut und Geduld, Armin Köhler im Gespräch mit Irvine Arditti, dem JACK Quartet und dem Quatour Diotima, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 2010, hrsg. v. d. Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e.V., S. 66–72, hier S. 71. | 16 Vgl.: Ulrich Mosch, Ensemble – zusammen, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 2008, hrsg. v. d. Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e.V., S. 44–51, hier S. 51. | 17 Vgl. z.B.: Christa Brüstle, Performance studies: Impulse für die Musikwissenschaft, in: Musik mit Methode, hrsg. v. Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 253–268, hier S. 256.

Magnus Haglund

The Memory Of Melodies

»Transmit the message, to the receiver,
hope for an answer some day
I got three passports, a couple of visas,
don't even know my real name«
Talking Heads | LIFE DURING WARTIME

Starting point: the wonderfully strange, complex and ecstatic recordings of Russian pianist Maria Yudina (1899–1970), playing the DIABELLI VARIATIONS by Beethoven and the GOLDBERG VARIATIONS by Bach, recorded in Moscow in 1961 and 1968 respectively. These deeply subjective interpretations, performed in a harsh and completely non-ingratiating manner, bring alternative dimensions of the music to life. The flesh connects with the spiritual body, and the singular cells hidden in the myriad variations are embodied and illuminated like religious relics. It's not the Beethoven and Bach we are used to hear, especially not in our flat and well-behaved post-modern times. The silences and mental tensions of each variation come to the foreground as if they were mysterious gates and the music flows as if invented while performed.

In Bruno Monsaigneon's book SVIATOSLAV RICHTER, NOTEBOOKS AND CONVERSATIONS (translated by Stewart Spencer, Faber and Faber 2001), the extraordinary character of Maria Yudina's playing and personal behaviour is reflected in some spectacular passages. Once, during the war in the 1940s, Maria Yudina performed THE WELL-TEMPERED CLAVIER by Bach in its entirety. The contemplative Prelude in B flat minor from Book Two was played at a constant fortissimo, completely against the well-established practice. Afterwards Yudina's friend, the pianist and piano pedagogue Heinrich Neuhaus, went backstage to congratulate her, and asked: "But, Maria Veniaminovna, why did you play the B flat minor Prelude in such a dramatic way?"

"Because we're at war!!!"

Sviatoslav Richter's comment: "It was typical of Yudina. She absolutely had to bring the war into Bach. She also used to wander around with a revolver, which she would show to all and sundry. It really was a bit much. She used to say: 'Hold this thing for me, but be careful, it's loaded'."

It's the freedom and rigidity of her performances, in equal measure, that astonish, the complex relation to the musical score and the memory of melodies, the physical impact of each singular phrase. For long periods Yudina was forbidden to perform in the Soviet society because of her religious convictions, and she lived more or less like a tramp. She had the habit of carrying a crucifix and crossing herself before launching into the pieces, and repeatedly read the poetry of Boris Pasternak for the audiences. She was a close friend of Pasternak, Mandelshtam and Shostakovich, as well as Stravinsky, Boulez and Stockhausen, and the first time parts of Pasternak's novel DOCTOR ZHIVAGO were read in public, in February 1947, it was in her Moscow flat. Still she's famous for being Stalin's favourite pianist. Stalin had heard her perform Mozart's Piano Concerto No 23 on the radio in 1943 and asked for a copy, and since it was a live recording the orchestra and the soloist had to be hurriedly assembled again, in the middle of the night, and go through several conductors before the recording successed.

But what it is about, this way of playing? An important document for understanding the turmoil and the enigmas of Yudina's artistry, is an essay by Isaiah Berlin, »Conversation with Ahmatova and Pasternak«, written for New York Review of Books in 1980 and later published in the collection THE PROPER STUDY OF MANKIND (Pimlico, London 1998). Berlin had come to Moscow in the summer of 1945, working for the British Embassy, and befriended Pasternak in the autumn, and a bit later the same year, Ahmatova in Leningrad. Some years later he was responsible for smuggling a typescript of DOCTOR ZHIVAGO from the Soviet Union to England.

In his essay Isaiah Berlin writes not only about how the memory of the composer Scriabin had sacred meanings for Pasternak – the dream of becoming a composer had been vivid in his youth, and the admiration for Scriabin was something Pasternak shared with Heinrich Neuhaus, who was the former husband of Pasternak's wife Zinaida. In their secretive meetings, where Soviet life is described as a galley, a slave-ship, and the Party men as overseers whipping the rowers, Pasternak's hypnotic way of talking becomes a music in itself.

"He spoke in magnificent slow-moving periods, with occasional intense rushes of words. His talk often overflowed the banks of grammatical structure – lucid passages were succeeded by wild but always marvellously vivid and concrete images – and these might be followed by dark words when it was difficult to follow him – and then he would suddenly come into the clear again. His speech was at all times that of a poet as were his writings. Someone once said that there are poets who are poets when they write poetry and prose-writers when they write prose; others are poets in everything that they write. Pasternak was a poet of genius in all that he did and was. [...] I use the word genius advisedly. I am sometimes asked what I mean by this highly evocative but imprecise term. In answer I can only say this: the dancer Nijinsky was once asked how he managed to leap so high. He is reported to have answered that he saw no great problem in this. Most people when they leaped in the air came down at once. 'Why should you come down immediately? Stay in the air a little before you return.'"

Berlin's description of Pasternak's prophetic way of formulating himself, is a pretty accurate account of the very special fluidity and ambience to be found in Yudina's interpretations. You cannot imitate it, since it's intricately intertwined with the context of living inside the Soviet system. Music played as a way to survive, during wartime and human hardship. Still there is something about the freedom and moral force of her playing that extends and expands the mental space, and this in itself brings a corresponding lack of interpretative imagination in our contemporary classical and experimental music cultures to the fore. Who has the courage and the guts to stay a little bit longer in the air? Are we interested in that kind of action at all?

To interpret in the Yudina sense is to change, to transform, to invent. Sometimes it means being stupid, even ignorant; erase the conventions, scribble in the manuscripts, do things that you're not supposed to do. Therefore it's an important question to ask: What happens when eccentric, awkward and unruly behaviours, unusual and provocative readings, irregular solutions and even personal visions, are wiped out? Some may object and say "Magnus, you're pushing open doors, there is no master mind or party committee anymore to prevent you from doing these things. Adorno and Darmstadt-regulations are gone, and so are Karajan and the other rule-masters. You're free to do whatever you want." Which is partly true.

But there's a blankness to the situation. Not to say that someone like Maria Yudina is unthinkable in a contemporary perspective. But the radical interpretations of Bach and Beethoven, putting a real sense of risk into the performances, are such a rarity – and the same goes for most of the different enclaves of experimental music, whether they deal with written scores or free improvisation – that the question of preserving and maintaining the system nearly always seem to come first, instead of cultivating curiousity and new forms of understanding. One is doing what the others are doing.

So what is it that brings invention back to interpretation? I would suggest: the essay. Not foremost as a way of writing, but more in the vein of thinking essayistically and democratically, trying things out, in between established forms of genre definitions, in between people. This means: giving space to each other, not knowing too much beforehand what the end result will be, and instead of shaping complete and faultless structures bringing incomprehensibles into the world. Being ecstatically interested in the differences and exceptions of Beethoven and Bach. Losing the safeness.

But new kinds of texts are necessary as well, new experiments with the essay form, writing in between, challenging and changing the content of sounds and the memories of melodies and rhythms. Here's an example: The noveletta INFINITY, THE STORY OF A MOMENT by writer and critic Gabriel Josipovici (Carcanet, Manchester 2012). The story is loosely based on the life of the Sicilian composer and wealthy aristocrat Giacinto Scelsi (1905-1988), but Josipovici brings facts and fiction into an unpredictable play, using as much the stupidities of Scelci's aesthetic, cosmology and extravagant way of life, as the overwhelming dimensions of his circular music of singular moments and singular pitches. There are striking parallels between the carreers of Scelsi and Yudina, in their oddities and spectacular interests in spiritual matters – with one exception, where Yudina was extremely poor Scelsi was extremely rich.

The book could easily have turned into a freak show, but the way it's written, as a monologue told by Scelci's manservant Massimo, it becomes an inquiry into the enigmas and trapdoors of creativity. As Scelsi, here called Mr Pavone, travels between the different positions and structural challenges of 20th century music, we wonder about the boundaries and contradictions. Many important people pass by, Cocteau and Schoenberg and Scelsi's lifelong friend Michaux, and among the intellectual celebrities another wealthy aristocrat makes a particular impression, the English composer, writer and eccentric millionaire Lord Berners.

"Lord Berners, Mr Pavone said, lived in Rome and Naples for a while. He had a harpsichord installed in the back of his Rolls and while his chauffeur drove through the quiet countryside of the Campagna he would put on one of the African masks he had acquired and play the music of Pergolesi and Bach, of Couperin and Rameau, especially the very fast music of these composers, on the harpsichord in the back of the car. They would drive through peaceful villages which had never seen a car before, never mind a car with a harpsichord in the back being played by a man in an African mask, and the villagers would cross themselves and go back into their houses."

It wasn't, in fact, a harpsichord but a clavichord that Lord Berners travelled with, but the passage has its importance in bringing out the aesthetic and social improbalities that are embedded in so much western classical music. The scene becomes a masque, a transformation act, and the body gets a second life by appearing in disguise. The animal is there, right through the performances of the baroque pieces, and the mask has the triple role of being totem, protection and identity in the same time. We need these essay moments more than ever, these flight lines from the established structures, these anarchic ambivalences.

Jessica Rona

Shabaka Hutchings

Garth Knox

Cathy Milliken

Anton Lukoszevieze

|| Freitag || 05. Oktober 2012 || 18.00 || Berghain ||

Musikalische Grafik

Cathy Milliken *Oboe & Einstudierung*
Shabaka Hutchings & Kai Fagaschinksi *Klarinette*
Clare Cooper *Harfe*
Morton J. Olsen *Schlagzeug*
Garth Knox & Jessica Rona *Viola*
Anton Lukoszevieze *Violoncello*

Earle Brown
NOVEMBER 1952 (»Synergy«) aus FOLIO (1952/53) *for piano(s) and/or other instruments or sound-producing media*
DECEMBER 1952 aus FOLIO (1952/53) *for one or more instruments and or sound producing media*
MUSIC FOR »TRIO FOR FIVE DANCERS« June 1953 aus FOLIO (1952/53) *for piano and/or other instruments*
FOUR SYSTEMS January 1954 aus FOUR SYSTEMS (1954) *for piano and/or other instruments or sound producing media*

Die Radikalität, mit der Earle Brown zwischen 1952 und 1954 die Voraussetzungen, unter denen Musik entsteht, infrage stellte, lässt sich heute nur mit Staunen zur Kenntnis nehmen. Die Möglichkeiten, die die grafische Notation eröffnete, betrifft nicht nur die Erscheinungsform des Werkes und die Tatsache, dass das Klangergebnis nicht mehr eindeutig festgelegt wird, sondern die Variabilität der Erscheinung maximiert wird. Ganz wesentlich ändert sich mit Browns grafischem Werk der frühen Fünfzigerjahre auch die Rolle des Interperten und der Stellenwert der Interpretation im Schaffensprozess. Gleichzeitig darf man die Nähe zur bildenden Kunst und vor allem die Bedeutung der Mobiles von Alexander Calder nicht unterschlagen. Ohne diese Anregungen wären diese Grafiken nicht denkbar.

Natürlich besticht auch das Design der Partitur: der kühle, klare und sachliche Stil, mit dem Brown die Zeichen auf das Blatt setzt. Aber die eigentliche Ausstrahlung, die von diesen Grafiken bis heute ausgeht, hat mit dem mobilen Charakter des Werkes zu tun. Natürlich kann ein Interpret auch mit Unmut auf die Herausforderung der grafischen Zeichen reagieren, wie bei der Uraufführung von DECEMBER 1952 geschehen, als ein Orchesterklarinettist meinte, das Till-Eulenspiegel-Motiv von Richard Strauss aus dem Text herauslesen zu können.

Earle Brown schenkt dem Interpreten nicht nur ein Höchstmaß an Freiheit, sondern fordert auch ein Höchstmaß an Verantwortung. Er ist dazu aufgefordert, die Balken, Striche und notigen Gebilde, ernst zu nehmen und eine verbindliche Realisation des Textes zu verwirklichen. Dass in dieser Aufführung nicht nur Interpreten klassischer Musik mitwirken, sondern auch Musiker, die dem Jazz und der freien Improvisation zuzuordnen sind, soll dem weiten Horizont, den die Werke eröffnen, Rechnung tragen.

|| Freitag || 05. Oktober 2012 || 19.00 || Berghain ||

Podiumsdiskussion

Diedrich Diederichsen | **Bernhard Lang** | **Jörg Königsdorf** | **Lothar Zagrosek**
Lydia Jeschke *Moderation*

Im Rahmen eines Podiums sollen zentrale Fragen der musikalischen Interpretation diskutiert werden. Warum braucht das Musikleben einen neuen Haydn-Zyklus? Warum müssen Partituren immer wieder aufs Neue belebt und gelebt werden? Führt die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret nicht zu einer Entfremdung des Arbeitsprozesses? Was ist musikalische Authentizität, und darf ein Musiker auf der Bühne fühlen, was er spielt? Gibt es einen Fortschritt in der Interpretation und werden die Aufführungen im Laufe der Zeit immer besser? Ist der Interpret tatsächlich das Double des Komponisten, wie René Leibowitz es einmal formulierte? Oder verschwindet er gar, wie Hindemith glaubte, ganz hinter dem Werk? Und was ist eigentlich das berühmte »Beste« der Musik, was, so Gustav Mahler, nicht in den Noten steht? Es diskutieren Interpreten, Dramaturgen, Komponisten und Poptheoretiker, um jeder Frage die ihr gebührende Weite zu verleihen.

|| Freitag || 05. Oktober 2012 || 21.00 || Berghain ||

Re-Work 1

Kerry Yong *Keyboards*

Kerry Yong Giacinto Scelsi AITSI
Kerry Yong Steve Reich CASIO PHASE

Kerry Yong COVER ME CAGE
OUR SPRING WILL COME AGAIN
SONATA 5, 6 & 7 AUS DEN SONATAS AND INTERLUDES FOR PREPARED PIANO
AND THE EARTH WILL BEAR AGAIN
MUSIC FOR MARCEL DUCHAMP

Der englische Pianist Kerry Yong überträgt Werke der Avantgarde auf elektroakustische Instrumente. Dabei hebt er Klangmerkmale der Originale hervor und verändert ihre klangliche Erscheinung. Giacinto Seclsi schrieb Aitsi für Klavier und Verzerrer. Yong reimaginiert das Werk auf einem Achtzigerjahre-Casio-Keyboard und nutzt zudem Gitarrenverzerrer, sodass der scelsische Duktus der Klangerkundung erhalten bleibt, während das Sounddesign in eine ganz andere Richtung weist. Steve Reichs Piano Phase aus dem Jahre 1967 sieht zwei Klaviere vor, die dasselbe Material in leicht voneinander abweichenden Tempi spielen, sodass sich Phasenverschiebungen ergeben. Bei Yong wird der zweite Spieler durch ein Delay-Gerät ersetzt, das auf dem Casio gespielten Originale zeitverzögert wiedergibt. Dadurch entstehen, so Yong, »wilde und unvorhersehbare Untertöne und Fehlergeräusche«. Die Werke für präpariertes Klavier von John Cage werden von Yong auf das Low-Fidelity-Instrument MIDI-Keyboard übertragen und mit anderen als ursprünglich vorgesehenen Klängen programmiert. Statt der präparierten Seite erklingen Samples, die in einem offenen, mehrdeutigen Verhältnis zum cageschen Originalklang stehen.

|| Freitag || 05. Oktober 2012 || 22.00 || Berghain ||

The Vegetable Orchestra

The Vegetable Orchestra Jürgen Berlakovich | Nikolaus Gansterer | Susanna Gartmayer | Barbara Kaiser | Matthias Meinharter | Jörg Piringer | Ingrid Schlögl | Ulrich Troyer | Tamara Wilhelm | Martina Winkler | Lutz Nerger *Ton*

1. POCKET STAMPEDE
2. RADIOAKTIVITÄT *Interpretation des Stückes »Radioaktivität« von Kraftwerk*
3. SCOVILLE
4. RADIAN *Interpretation des Stückes »sinus 440« von Radian*
5. BRAZIL *Inspiriert von Terry Gilliams Filmklassiker »Brazil«*
6. KAMMERFLIMMERN (GEMÜSESINFONIE NR. 2) – *inspiriert von der Zweiten Wiener Schule* UA
7. KRAUTROCK
8. GROBSCHNEE *12 Ton Techno für Karottenxylophone* UA
9. MASSACRE DU PRINTEMPS *Interpretation von Igor Strawinskys »Le Sacre du Printemps«*
10. GREENHOUSE

Was geht im Rahmen einer Übertragung verloren? Was bleibt erhalten? Das Wiener Gemüseorchester macht die Probe aufs Exempel. Indem sie Werke der neuen Musik, der experimentellen Musik, aber auch Pop- und Filmmusikklassiker auf ihr Gemüse-Instrumentarium übertragen, wird der Struktursinn der gespielten Werke neu befragt. Die Anmutung, die mit einer Violine oder einer Klarinette einhergehen, ist Teil der Aura eines klassischen Konzerts. Wo stattdessen Flöten aus Mohrrüben und Posaunen aus Paprika gespielt werden, geben die Werke ihren sozialen Kontext preis. Es geht nicht mehr darum, besonders gediegen oder technisch versiert daher zu kommen, sondern um den originellen, kreativen Umgang mit dem Klang. Die ausgewählten Werke werden dabei auch keineswegs der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern, im Gegenteil, auf liebevolle, fast zärtliche Art und Weise angeeignet. Eigens für dieses Konzert hat sich das Gemüseorchester mit den Werken der Zweiten Wiener Schule befasst, mit der Idee der Kammersinfonie und mit der Reihentechnik, womit sie ihrem Programm einen Drall ins »Seriöse« verleihen.

© Zoefotografie

|| Freitag || 05. Oktober 2012 || 23.00 || Berghain ||

DJ-Culture

DJ Olive & DJ Hashimoto

Seit den 1995 arbeitet **DJ Olive** mit so genannten Vinyl-Partituren. Olive produziert und schneidet »Klangpaletten« auf Vinyl, um dann live mit diesen Materialbausteinen am Plattenspieler zu arbeiten. Auch andere Turntablisten können mit diesen Vinyl-Partituren auftreten und ganz eigene Zugänge zu Olives Material finden. Aufgrund der »minimalistischen Dichte« (Olive) der Klangmaterialien lassen sie sich besonders gut zueinander in Zusammenhang setzen und miteinander mischen. Mit einer Werklänge von jeweils zehn Minuten zwingt Olive den DJ dazu, sich auf einen Teil der Materialien zu beschränken und gleichzeitig seine Skills und Techniken in den Dienst der Materialien zu stellen. Dabei geht es DJ Olive wesentlich darum, die Möglichkeiten des Instruments, seine Grammatik und die Strategien der Improvisation zu erweitern.

DJ Hashimoto entfesselt am Plattenspieler das Zügellose. Mit einem Hang zu Nekrophilia und dem Klangvokabular des Horrors verfremdet er das Material Schallplatte mit ungewöhnlichen DJ-Techniken und Effektgeräten. Auffällig ist, dass Hashimoto zwar durchaus die virtuosen Gesten des Turntablismus durchspielt, sie aber als Ausgangspunkt für eine hochgradig dissoziative, störanfällige Musik nutzt. Hashimoto spielt zudem mit nur einem Plattenspieler, was bestimmte Mix- und Remix-Strategien verunmöglicht und aber der Peripherie, dem Mischpult und den Effektgeräten, einen größeren Stellenwert verleiht.

|| Samstag || 06. Oktober 2012 || 14.00 || King Karaoke Bar ||

Karaoke-Matinee

Original und Fälschung – Das Neue-Musik-Karaoke

Bill Dietz *Idee*
Meli Andres, Bill Diets, Björn Gottstein, Elke Moltrecht *Realisation*
Daniel Verasson *Programmierung*
Hans Peter Kuhn *Moderation*

faithful! präsentiert ein Neue-Musik-Karaoke, bei dem die Besucher aus populären Karaoke-Nummern auswählen können, darunter

Leonard Bernstein I HATE MUSIC! (1943)
Pierre Boulez BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS aus LE MARTEAU SANS MAÎTRE (1955) (René Char *Text*)
Benjamin Britten WHEN YOU'RE FEELING LIKE EXPRESSING YOUR AFFECTION (1935) (W. H. Auden *Text*)
John Cage Aria (1958) ***a cappella***
John Cage YEAR BEGINS TO RIPE aus SONG BOOKS (1970) (Henry David Thoreau *Text*)
Cornelius Cardew BETHANIEN-SONG
George Crumb THE SLEEPER (1984) (Edgar Allen Poe *Text*)
Morton Feldman 3 VOICES (1989)
Charles Ives THE MAJORITY
Trond Reinholdtsen UNSICHTBARE MUSIK (2009)
Eric Satie PORTRAIT DE SOCRATE aus SOCRATES (1919) (Plato *Text*)
Arnold Schönberg MONDESTRUNKEN aus PIERROT LUNAIRE (Albert Giraud *Text*)
Anton Webern GLEICH UND GLEICH op. 12, 4 (1917) (Johann Wolfgang von Goethe *Text*)
La Monte YOUNG COMPOSITION 1960 #7

Karaoke ist der Traum des Fans, in die Rolle seines Idols zu schlüpfen. Dabei geht es nicht um technische und musikalische Perfektion, sondern um die Glaubwürdigkeit, mit der die Zuneigung zum Original ausgestellt wird. Die Musik der Avantgarde hat den Weg in die Karaoke-Bars bislang noch nicht gefunden. Dabei gibt es doch auch hier leidenschaftliche Fans, die ihrer Liebe zum MARTEAU SANS MAÎTRE von Pierre Boulez oder den SONG BOOKS von John Cage auch einmal Ausdruck zu verleihen wünschen. ***faithful!*** bietet Neue-Musik-Hörern nun erstmals die Gelegenheit, sich den Meisterwerken des 20. Jahrhunderts im Modus der Verehrung zu nähern. Programmiert wurden die Stücke mit Standard-MIDI-Sounds, um den Imitationscharakter der Karaoke-Darbietung zu unterstreichen. Die selbstvergessene Ekstase ist ausdrücklich erwünscht.

|| Samstag 06. || Oktober 2012 || 17.00 || Wabe ||

Podium

»Quartett der Kritiker« des PREISES DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK mit

Ingeborg Allihn, **Ludolf Baucke**, **Hartmut Lück** und **Max Nyffeler**

Helmut Lachenmann SERYNADE (1998–2000) *für Klavier*
in Einspielungen von Yukiko Sugawara, Mario Formenti und Ellen Ugelvik

Musikalische Interpretation lebt von der Kritik, und die Kritik lebt von der musikalischen Interpretation. Indem das Feuilleton die Differenzen und Tendenzen der musikalischen Interpretation benennt, entsteht ein Diskurs, der die Musikgeschichte seit dem späten 18. Jahrhundert prägt. Gleichzeitig ist dieser Diskurs immer wieder unterwandert worden, von den Marketingstrategien der Plattenindustrie, die versucht, einen »Star« aufzubauen, aber auch vom Laiendiskurs, dem die neuen Medien ein schlagkräftiges Forum geschaffen haben. »Das Quartett der Kritiker« verleiht dem professionellen Diskurs ein Format, in dem das Sprechen über Musik lebendig und anschaulich wird. »Streiten«, heißt es in der Selbstdarstellung des Quartetts, und zwar »für die Musik«, aber auch: »miteinander, kritisch und selbstkritisch«. Von den 143 Musikkritikern, die für den PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK tätig sind, sind heute **Ingeborg Allihn**, **Ludolf Baucke**, **Hartmut Lück** und **Max Nyffeler** in Berlin zu Gast, um drei Aufnahmen der SERYNADE von Helmut Lachenmann zu vergleichen und auf Meriten und Mängel hin zu diskutieren.

|| Samstag || 06. Oktober 2012 || 19.00 || Wabe ||

Solosemble 1

Cathy Milliken *Oboe*
Jessica Rona & Garth Knox *Viola*
Anton Lukoszevieze & Séverine Ballon *Violoncello*
Shabaka Hutchings & Kai Fagaschinksi *Klarinette*

Heinz Holliger CARDIOPHONIE (1971) *für Oboe und drei Magnetophone* **Cathy Miliken**
György Kurtág SIGNS, GAMES AND MESSAGES (Auswahl) | JELEK I | JELEK II | HOMMAGE TO JOHN CAGE | IN MEMORIUM BLUM TAMAS | PERPETUUM MOBILE | **Garth Knox & Jessica Rona**
Iannis Xenakis KOTTOS (1977) *für Violoncello* **Anton Lukoszevieze**
Salvatore Sciarrino TRE NOTTURNI BRILLANTI (1974–75) *für Viola* **Garth Knox**

|| PAUSE ||

Shabaka Hutchings IMPROVISATION
Iannis Xenakis KOTTOS (1977) *für Violoncello* **Séverine Ballon**
Salvatore Sciarrino TRE NOTTURNI BRILLANTI (1974–75) *für Viola* **Jessica Rona**
Kai Fagaschinski THE DARK SIDE OF SUCCESS (2012) *für Klarinette UA* **Kai Fagaschinski**
Helmut Lachenmann PRESSION (1970) *für Violoncello* **Séverine Ballon**

|| PAUSE ||

Shabaka Hutchings & Kai Fagaschinksi IMPROVISATION
Karlheinz Stockhausen SPIRAL (1968) *für Solisten und Kurzwellenempfänger (Version für Violoncello)* **Anton Lukoszevieze**
George Benjamin VIOLA VIOLA (1997) *für zwei Bratschen* **Garth Knox & Jessica Rona**
Karlheinz Stockhausen SPIRAL (1968) *für Solisten und Kurzwellenempfänger (Version für Oboe)* **Cathy Milliken**

Am Anfang steht jenes Werk, dass die Tragödie des Interpreten wie kein anderes Stück auf den Punkt bringt. In **Heinz Holligers** CARDIOPHONIE ist der Oboist im Rhythmus seines Herzschlags. Der Körper des Musikers wird zu einem Teil des Instruments und des musikalischen Verlaufs. Die Strukturen zwischen dem Spieler, seinem Puls und dem Tonband werden zusehends komplexer: *»Es handelt sich um eine selbstzerstörerische Aktion, in der ein Bläser von seinem eigenen Pulsschlag gejagt wird, bis er zusammenbricht.«* (Michael Kunkel) In den Interpretationsvergleichen, die folgen, sollen nicht so sehr die Freiräume der Interpretation offengelegt werden, auch wenn die Ausarbeitung von **Karlheinz Stockhausens** SPIRAL aufgrund der Konzeptschrift und den nur der Richtung nach angegebenen Verläufen sicher große Unterschiede zu erwarten sind. Wichtiger aber noch ist die Klangkultur der Interpreten, die mitunter signifikant voneinander abweicht. Garth Knox verglich sein Violaspiel einmal im Gespräch mit dem Taichi, während Jessica Rona vielleicht einen robusteren Ton sucht. Anton Lukoszevieze geht es in seinem Repertoire eher nicht um Ausdruck und Expressivität, sondern um Konzepte und die Kunsthaftigkeit der Werke. Séverine Ballon wiederum kultiviert noch in der Avantgarde einen runden, holzigen Ton, der noch etwas vom Musikverständnis des 19. Jahrhunderts enthält. Und auch die beiden Improvisatoren Kai Fagaschinski und Shabaka Hutchings spielen ihr Instrument je anders: jener mit einem Fokus auf akustische Prozesse, dieser mit einem auf klare Linien und fast webernsche Kühle setzenden Ansatz.

Die Stücke selbst fordern den Interpreten auf je verschiedene Weise. In **György Kurtágs** SIGNS, GAMES AND MESSEGAES geht es um eine intime Situation und musikalische Charaktere. traurig, heiter, melancholisch, freudig. **Iannis Xenakis** schrieb KOTTOS hingegen für einen Wettbewerb, für Instrumentalisten, die sich beweisen und behaupten wollen. Entsprechend furios und virtuos ist das Stück angelegt. Der Titel verweist auf einen hunderarmigen Riesen, der mit Zeus gegen die Titanen kämpfte. In den drei NOTTURNI von **Salvatore Sciarrino** wird der »normale« Ton vermieden, stattdessen komponiert er einen Drahtseilakt aus Trillern, Tremoli und Obertönen, in dessen Verlauf das Instrument, den CAPRICCI Niccolò Paganinis nicht unähnlich, das Instrument auf seine Klangmöglichkeiten hin ausgehorcht wird. Ein besonderes Werk ist **Helmut Lachenmanns** PRESSION, weil hier erstmals die Idee der Musique concrète instrumentale wirksam wird; der Ton wird bei Lachenmann als Ergebnis einer körperlichen Bewegung verstanden. Er komponiert mithin nicht musikalische Strukturzusammenhänge, sondern vielmehr körperliche Aktionen, aus denen heraus der musikalische Sinn entsteht. Mit seinem Bratschen-Duo VIOLA, VIOLA wirkt **George Benjamin** dem melancholischen Naturell des Instrumentes entgegen und arbeitet mit schroffen, aufgerauten Texturen. Die Interpreten müssen, bei allen Unterschieden, ihren Klang entsprechend mit- und untereinander vernetzen und verweben. Mit selbstironischer Introspektion gestaltet Kai Fagaschinski THE DARK SIDE OF SUCCESS, womit er einerseits auf den mangelnden öffentlichen Zuspruch auf experimentelle Musik verweist, gleichzeitig aber den Freiheiten, die einer solchen Position im Musikleben innewohnen, Ausdruck verleiht. Fagaschinski komponiert seit Jahren Werke, in denen oft physikalische Phänomene und grammatische Konstellationen beispielhaft durchgeführt werden. Fagaschinski legt die Feinheiten des Klarinettenklangs offen und führt die Allmählichkeit des Werdens von Musik vor. Als Hörer wird man Zeuge davon, wie aus dem bloßen Klang heraus zunächst Zusammenhang, dann Sinn und am Ende sogar so etwas wie Ausdruck und Gefühl entstehen kann.

Séverine Ballon | © Florian Léger

|| Samstag || 06. Oktober 2012 || 22.00 || Wabe ||

No More Vivaldi

Mattias Petersson & George Kentros THERE ARE NO MORE FOUR SEASONS (2004)
für Violine und Elektronik
George Kentros *Violine*
Mattias Petersson *Elektronik*

»Antonio Vivaldis VIER JAHRESZEITEN *besteht auf zwölf großartigen Sätzen. Aber das Italien des Jahres 1725 hat nicht mehr viel mit unserer Welt zu tun. Und der Nimbus des Violinkonzerts scheint, angesichts von historischer Aufführungspraxis, modernen Konzertsälen, Fahrstuhlmusik, zu verblassen. Wir mögen dieses Stück. Aber wir spielen neue Musik. Wir haben uns deshalb entschlossen, die Vier Jahreszeiten wieder in neue Musik zurückzuverwandeln. Es geht nicht darum, das Stück ›hip‹ zu machen, sondern es soll sich wieder lohnen, es zu spielen und zu hören. Wir haben die Reihenfolge der Jahreszeiten verändert, weil es diese Jahreszeiten nicht mehr zu geben scheint, aufgrund von Reisen, Farbfernsehen, Klimawandel, Klimaanlagen und Zentralheizungen. Die Jahreszeiten haben viel mehr etwas mit Erinnerung zu tun: was haben wir letzten Sommer gemacht, der Skirulaub 1999, die Reise auf die Westindischen Inseln. Es ist ein Jahr in unseren Köpfen, auch wenn es vielleicht nur eine Stunde dauert.«* (George Kentros & Matthias Petersson)

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || 16.00 || Wabe ||

Gesprächs-Konzert

Christoph Grund & Ernst Surberg *Gespräch & Klavier* | **Stefan Fricke** *Moderation*

Marianthi Papalexandri-Alexandri SOLO FOR MOTORS AND RESONANT BODY (2012) UA/AW | Rebecca Saunders CRIMSON (2004–05) *für Klavier*
Rebecca Saunders CHOLER (2004) *für zwei Klaviere*

Interpreten stehen im Dienste der Musik. Und gelegentlich müssen sie auch Werke aufführen, gegen die sie vielleicht einen inneren Widerstand entwickeln. Bei **Rebecca Saunders** ist es zum Beispiel eine besonders umtriebige Härte, die sie ihren Musikern abverlangt und die deren Naturell bisweilen zuwider läuft. Den Klavierstücken CRIMSON und CHOLER liegen als Sujet die Aggressivität und die Wut zugrunde. »CRIMSON *– das sind erstarrte Bilder der Aggression, die in der Zeit aufgelöst werden*«, erklärte die Komponistin einmal. Ähnliches gilt für CHOLER mit seinen heftigen, unbeherrschten, ja beängstigenden Klanggesten. Dabei wurden beide Stücke nicht so sehr aus dem Strukturzusammenhang der Noten, sondern mehr aus den Bewegungsabläufen heraus geschrieben. Saunders betont, dass sie die Gesten der Musiker wie ein Theaterstück wahrnehme und gerade für Choler lange am Klavier gesessen habe, um die Bewegungen selbst durchzuspielen: *»Es ist wirklich ein sehr körperliches Stück – zum Spielen, aber auch zum Hören und zum Sehen.«*

Die griechische Komponistin **Marianthi Papalexandri-Alexandri** wiederum sucht in vielen Werken nach Hindernissen, die den Interpreten daran hindern, seine Kunst wie gewohnt auszuüben. Dabei geht es darum, aus dem »Trott« der täglichen Praxis ausbrechen zu müssen und eine Reflexion des eigenen Tuns zu provozieren. Gleichzeitig eröffnen sich dadurch neue Klangmöglichkeiten, die in einer Art Dialogsituation zwischen dem Musiker, seinem Instrument und den Hindernissen entstehen. Drittens schließlich unterscheidet Papalexandri-Alexandri zwischen dem Performativen und dem Operativen und forciert dabei das Operative derart, dass die bloße Bedienung einer Maschine zum Ausgangspunkt des musikalischen Aktes wird. In ihrem SOLO FOR PREPARED MOTORS & PIANO ist der Musiker »ad libitum«, denn das Stück kann auch installativ ohne Pianisten aufgeführt werden. Der Konzertflügel wird dabei mit Apparaten des Künstlers Pe Lang präpariert und akustisch stimuliert. Der Solist reagiert beim Spielen auf das Gehörte und greift behutsam in die Klangskulptur ein.

Christoph Grund

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || 18.00 || Wabe ||

Langer Abend des Streichquartetts 1

Anima Quartett Evgeniya Norkina & Alexandra Samedova *Violine,*
Maria Dubovik *Viola,* Vladimir Reshetko *Violoncello*
Minguet Quartett Ulrich Isfort & Annette Reisinger *Violine*, Aroa Sorin *Viola*,
Matthias Diener *Violoncello*
Pellegrini Quartett Antonio Pellegrini & Thomas Hofer *Violine*, Fabio Marano *Viola*,
Helmut Menzler *Violoncello*

John Cage STRING QUARTET IN FOUR PARTS: 1. Quietly Flowing Along (1949–50)
Pellegrini Quartett
Wolfgang Rihm Grave – In memoriam Thomas Kakuska (2005) | **Minguet Quartett**
Giorgio Netti)PLACE((2001) | **Anima Quartett**
Peter Ablinger WACHSTUM UND MASSENMORD (2010) *für Titel, Streichquartett und Programmnote* | **Pellegrini Quartett**
John Cage STRING QUARTET IN FOUR PARTS: 2. Slowly Rocking (1949–50)
Anima Quartett

Das Streichquartett ist das ideale Ensemble für einen Interpretationsvergleich, weil die Klanglichkeit so klar definiert ist und trotzdem in der Spielkultur und dem Klangverständnis der Musiker enorme Unterschiede zutage treten. Gerade im Umgang mit zeitgenössischer Musik müssen die Musiker sich entscheiden, inwiefern sie Gestus und Klanggebung an den Vorstellungshorizont der Avantgarde anpassen oder sich etwas aus der Tradition des 19. Jahrhunderts bewahren, als ein Ton noch schön und beseelt zu sein hatte, um als solcher zu gelten. Die Unterschiede zwischen den drei Streichquartetten sollen einmal exemplarisch an **John Cages** STRING QUARTET IN FOUR PARTS durchgespielt werden, einem nüchternen, klaren und ruhigen Werk, das exaltierte Eskapaden zulässt. Cage hat die vier Sätze als Zyklus über die Jahreszeiten konzipiert: Sommer, Herbst, Winter, Frühling. Ausgangspunkt waren dabei die Kraftfelder, die die indianische Weltanschauung den Jahreszeiten zuspricht. Cage selbst betrachtete das Werk als einen Neuanfang und sprach davon, dass er in diesem Quartett die Stille preise, ohne Stille zu verwenden.

Das Minguet Quartett ist dem Karlsruher Komponisten **Wolfgang Rihm** besonders verbunden; es hat alle seine Streichquartette auf CD eingespielt. Rihm wiederum ist dem Streichquartett besonders verbunden; 21 Werke für Streichquartett hat Rihm bislang komponiert. Er hat mit ganz verschiedenen Quartetten zusammen gearbeitet, darunter auch das Alban Berg Quartett, für das er 1981 sein 4. STREICHQUARTETT komponierte. Damals lernte Rihm den Bratschisten des Alban Berg Quartetts, Thomas Kakuska, kennen, dem er, als er 2005 starb, einen Streichquartettsatz widmete. Rihms Grave ist also die Verneigung vor einem seiner Interpreten. Gleichzeitig versucht Rihm im Verbund des Quartetts, der sonst als Mittelstimme oft weniger bedeutenden Bratsche einen besonderen Stellenwert einzuräumen, ohne das Ensemble aufzubrechen.

Giorogio Nettis)PLACE(ist an einem Abend über die Interpretation der zeitgenössischen Streichquartette in mehrfacher Hinsicht bedeutend, zum einen weil es als großes, ja der Anlage nach beinahe epochales Werk von bislang nur zwei Quartetten einstudiert worden ist, sodass noch keine Interpretationsnorm festgeschrieben ist. Netti geht in)PLACE(in der Verfremdung des Quartettklangs so weit, dass eigentlich kein »normaler« Ton mehr zu hören ist. Die Erkundungen des Streichinstrumentklangs sind aufgrund der Bogentechnik und der Präparation der Saiten stark auf mögliche Rauschspektren ausgerichtet, wodurch es den Interpreten schwer fällt, sich bzw. ihr Können zu entfalten. Schließlich hat Netti die Klänge in der für ihn typischen Art alle sorgfältig und systematisch selbst erprobt. Die zentrale Idee ist es dabei, den Steg als einen Scheidepunkt des Klangs zu begreifen und die Präparationen als »erweiterte Stege«. Auch dass die Musiker möglichst weit voneinander entfernt sitzen und der Ensemblezusammenhalt aufgehoben ist, ist für den Interpretationszusammenhang des Werks geltend zu machen. Ausgangspunkt für das Werk, dies nebenbei, ist die Skulptur *Komposition mit drei Figuren und einem Kopf* (1950) von Alberto Giocometti.

The Woman Who Married a Dog
There was once a woman who had a daughter. When the daughter grew up, the mother in vain encouraged her to find a man to marry, but the daughter rejected all men. At last the mother became angry and told her dog to marry the daughter. The dog did so, and it lived with the girl. Thus having punished her daughter, the mother after some time had the daughter sent to a small island, and here the daughter had a litter of puppies as her children. The dog was not brought to the island with the girl, and when the dog tried to swim over to her, the mother suddenly took pity on her daughter and strapped some stones around the neck of the dog so it drowned when it tried to swim to the island. The girl's father used to row over to the island with meat to feed his daughters off-spring. One day the daughter told the puppies, *»When your grandfather arrives to feed you, you shall tear him apart and eat him!«* And they did so. Afterwards the daughter placed all the puppies in the sole of a kamik boot and set them to sea. When they drifted away from shore she said, *»You will live from now on without ever needing anything!«* They tell that the puppies floated away to some far-off country where they turned into white men, and from them all white men come.
Told by Jonasine Nielsen of Saattoq, Greenland
From: THE PEOPLE OF THE POLAR NORTH, Knud Rasmussen, 1908
Peter Ablinger, Berlin, 2010

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || 20.00 || Wabe ||

Vortrag

Frank Hilberg Wie Interpretation das Werk verändert

Die erste Interpretation eines Werks wird häufig für die maßgebliche gehalten. Es legt ein Werk auf eine bestimmte Klanggestalt fest. Das gilt umso mehr, wenn diese Interpretation auf Tonträger vorliegt. Das wiederholte Hören einer solchen ersten Aufnahme prägt die Vorstellung davon, was das Werk sei. Dabei ist nicht immer zu entscheiden, welche Charakteristika dem Werk und welche der Interpretation zuzuschreiben sind. Frank Hilberg geht in seinem Vortrag der Frage nach, ob und wie sich diese beiden Ebenen entschlüsseln lassen.

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || 21.00 || Wabe ||

Langer Abend des Streichquartetts 2

Anima Quartett Evgeniya Norkina & Alexandra Samedova *Violine,*
Maria Dubovik *Viola,* Vladimir Reshetko *Violoncello*
Minguet Quartett Ulrich Isfort & Annette Reisinger *Violine*, Aroa Sorin *Viola*,
Matthias Diener *Violoncello*
Pellegrini Quartett Antonio Pellegrini & Thomas Hofer *Violine*, Fabio Marano *Viola*,
Helmut Menzler *Violoncello*

John Cage STRING QUARTET IN FOUR PARTS: 3. Nearly Stationary (1949–50)
Minguet Quartett
Michael von Biel QUARTETT 2 (1963) Urfassung | **Pellegrini Quartett**
Peter Ablinger WACHSTUM UND MASSENMORD (2010) | **Minguet Quartett**
Michael von Biel Quartett 2 (1963) UE-Fassung | **Anima Quartett**
John Cage String Quartet in Four Parts: 4. Quodlibet (1949–50) | **Pellegrini Quartett**
James Tenney IN A LARGE, OPEN SPACE (1994) *for any 12 or more sustaining instruments* | **Anima Quartett, Minguet Quartett & Pellegrini Quartett**

Die Musik solle nicht irgendetwas darstellen, erklärt **Michael von Biel**, *»also noch nicht einmal eine gute Komposition sollte sie darstellen«.* Mit seinem zweiten Streichquartett provozierte er das Selbstverständnis dessen, was ein Streichquartett zu sein habe. Und er provozierte damit in Darmstadt einen der letzten großen Skandale der neuen Musik. Das Pellegrini Quartett hat das Werk mehrfach aufgeführt und auf CD eingespielt; seiner Interpretation liegt die Handschrift des Komponisten zugrunde. Das Anima Quartett spielt die später von Biel für den Verlag eingerichtete Druckfassung, die leichte Modifikationen gegenüber dem Original aufweist.

Drei Streichquartette: das sind zwölf Streicher, die somit die Voraussetzung für eine Aufführung von **James Tenneys** IN A LARGE, OPEN SPACE aufweisen. Mit dieser berühmten Erkundung des Klangraums und des Tonraums schafft Tenney eine Situation, in der die Musiker Töne aus einem gegebenen Tonvorrat auswählen und so den architektonischen Raum akustisch auskultieren, während sie gleichzeitig ein einzigartig glitzerndes, mikrotonal austariertes, harmonisches Gebilde schaffen.

Anima Quartett

|| Freitag || 12. Oktober 2012 || 20.00 || Berghain ||

Orale Kulturen

sfSoundGroup Kyle Bruckmann *Oboe*, Matt Ingalls *Klarinette*, John Ingle *Saxofon,*
Monica Scott *Violoncello*

Edgard Varèse OCTANDRE (1923) *interpreted as Louis Andriessen and/or Mathias Spahlinger*
sfSoundGroup IMPROVISATIONS *dedicated to Györgi Ligeti that do not use any arrangements of Ligeti's woodwind quintet compositions as Schott Musik International Legal Department »does not give permission to arrange the original works« (some interpreted as Philip Glass)*
Morton Feldman VOICES AND CELLO (1973) *interpreted as Glenn Branca*
Anthony Braxton COMPOSITION NO. 75 (1975) *für drei Holzbläser*
|| PAUSE ||
Matt Ingalls FALSE AWAKENING (2008) *für verstärkte Instrumente und Elektronik*
Øyvind Torvund FALLING CONSTELLATIONS
RYOANJI FROM MEMORY | COMPOSITION FOR MIXING DESK |
ELECTRONIC INTERMISSION | STAR CONSTELLATIONS IN A REHEARSAL SPACE |
UNANSWEREDUNANSWERED
Boris Hegenbart PROJEKTOREN A (2012) UA/AW

In dem Maße, in dem Interpreten ein Stück verinnerlichen, ist es auch möglich, dass sie es verändern. Dort wo die Musiker den spezifischen Ton eines Stücks erfasst haben, ist es denkbar, diesen Ton spielerisch zu verändern. So entstanden im Repertoire der sfSoundGroup aus San Francisco im Laufe der Jahre eine Reihe von Interpretationen, die ein Stück Musik produktiv missverstehen: Varèse als wäre es Louis Andriessen, Feldman als wäre es Glenn Branca. Dabei geht es zwar nicht um Werktreue, sofern die Besetzung als auch der stilistische Kontext meist von der als authentisch empfundenen Aufführungspraxis abweicht, aber eben auch nicht um Werkverrat, sofern der von den Komponisten überlieferte Text auf seine Möglichkeiten hin befragt wird und das Spektrum der möglichen Erfüllungsklassen weitet. Neben drei Klassikern der Moderne von **Edgard Varèse**, **György Ligeti** und **Morton Feldman**, die das Ensemble eigenhändig eingerichtet hat, steht auch ein Stück des Jazzmusikers und Komponisten Anthony Braxton, der nicht nur vom Jazz, sondern auch von Komponisten wie Charles Ives, Harry Partch, John Cage, Vinko Globokar und Frederic Rzewski beeinflusst wurde. Seine Kompositionen geben den Musikern häufig ein Basismaterial zur Hand, mit dem sich aber dann frei und auch improvisatorisch umgehen lässt.

Die Kooperation mit Boris Hegenbart und Øyvind Torvund ermöglichte es der sfSoundGroup, mit zwei europäischen Komponisten zusammenzuarbeiten, deren Ansatz dem des Ensembles in vielerlei Hinsicht gleicht. **Boris Hegenbart** seziert und entstellt das Ensemble, indem er die instrumentalspezifischen Partien auf andere Instrumente überträgt. Das Cello übernimmt die Stimme der Oboe, das Saxophon die der Klarinette … Hegenbart spricht von einer »Erstarrung in der Bewegung«, bei der die Frage, welches Instrument was spielt, bedeutungslos wird. **Øyvind Torvund** knüpft mit FALLING CONSTELLATIONS an Klassiker der amerikanischen Moderne an, darunter Werke von Charles Ives und John Cage. Außerdem setzt er die Reihe seiner Naturerkundungen fort. Vom Band ist der Saxophonist Klaus Ellerhusen Holm zu hören, der Aufnahmen im und mit dem Wald realisierte. Außerdem erklingen private Umgebungsgeräusche der Musiker aus San Francisco.

|| Freitag || 12. Oktober 2012 || 22.00 || Berghain ||

Re-Work 2

Thomas Lehn *Synthesizer*
Eliane Radigue OCCAM VI (2012) *für Synthesizer* UA

OCCAM OCEAN
»Die Werkreihe OCCAM *wurde von einem großen Wanddiagramm inspiriert, dass ich durch Zufall 1973 im Museum of Natural History in Los Angeles entdeckte. Das Diagramm zeigte das »Spektrum elektromagnetischer Wellen«, die sich von der größten messbaren Einheit bis zur kleinsten bekannten Wellenlänge, die sich jenseits des 10^{11}-fachen der Distanz von der Erde zur Sonne bewegt und unterhalb der 10^{8} THz eines Gammastrahls bewegt. Innerhalb dieses Spektrums liegt die winzige Zone zwischen etwas unterhalb von 100 Hz und etwas über 10 KHz, die eine gewisse, die Erde bevölkernde Spezies in »Klang« verwandelt hat. Jenseits dessen werden die Wellenlängen als »Licht« und anderes wahrgenommen, in vielen nützlichen Applikationen des täglichen Lebens. Das Diagramm wurde vor Ort auf mehrere Blätter kopiert, vielleicht mit Fehlern, und später dankenswerterweise von Marie-Agnès Blond und Stéphane Roux für einen Artikel im Leonardo Music Journal transkribiert, was mir die Gelegenheit gab, es zu aktualisieren und es im »Geiste« des neuen Werks zu formen.*
Es folgte eine interessante Korrespondenz mit vielen meiner gegenwärtigen Überlegungen zu, wenn auch von seiner theologischen Basis losgelöst, Wilhelm von Ockham und seiner als »Ockhams Rasiermesser« berühmten Analyse. In seinen eigenen Worten: »Umso einfacher, desto besser.« Sie wurde von vielen Künstlern und Schöpfern adaptiert.

Schließlich war da noch die entfernte Erinnerung an eine Science-Fiction-Geschichte, die ich vor Jahren las und bei der es um die Existenz eines mythischen Ozeans ging. Nur der Name blieb in Erinnerung, »Occams Rasiermesser«, was die von mir gewählte Schreibweise erklärt. Es scheint, dass es uns der Ozean mit seinen multiplen Wellen erlaubt, sich auf symbolische Weise einem großen Spektrum vibrierender Wellenbewegungen zu nähern, von großen, tiefen Schwellungen bis zu den kleine Wellen eines schönen Sommertages. Das erklärt die übergreifende Struktur des gesamten Projekts.

Die »Quellen« sind die Solisten, die sich bereit erklären an diesem Austausch teilzunehmen. OCCAM I *entstand für den Harfenisten Rhodri Davies und wurde im Juni 2011 in London uraufgeführt. Weitere Werke folgten. Ich projiziere dabei ein »Bild«, das mithilfe von Wörtern und dem, was diese Wörter in uns wachrufen, ein Kommunikationssystem aufbaut, während das Werk ausgearbeitet wird. Die Bedeutung wird durch einen intuitiv-instiktiven Modus geführt, gepaart mit Vernunft, hin zur Natur der Musik, wo kein musikalisches Notationssystem angewendet werden kann.«* (Éliane Radigue)

OCCAM VI ist das erste Synthesizer-Werk Radigues, das sie nicht für sich selbst und ihr Instrument geschrieben hat. Es ist außerdem ihr erstes Synthesizer-Werk, das live aufgeführt wird. Thomas Lehn spielt zwei EMS Synthi-A.

|| Freitag || 12. Oktober 2012 || 23.00 || Berghain ||

Club der toten Songwriter

Without Additives No Stars Big Band Damian Marhulets *Beats & Gitarre*, Sebastian Wendt *Klarinette, Toys & Live Elektronik*, Julia Mihály *Stimme, Synthesizer & Live-Elektronik*

Club der toten Songwriter mit Stücken von Jim Morrison, Sid Vicious, Kurt Cobain, Øystein Aarseth, Ian Curtis, Janis Joplin

Er sei »diesem dämlichen Club beigetreten«, soll Kurt Cobains Mutter gesagt haben, als dieser sich 27-jährig das Leben nahm. Der »dämliche Club« ist ein trauriges Kapitel Popkultur. Zahlreiche Sänger, die mit ihrem Ruhm und den daran geknüpften Erwartungen nicht klarkamen, starben im Alter von 27 Jahren. Dazu gehören neben Kurt Cobain auch Brian Jones, Jimi Hendrix und Janis Joplin. Die Musiker scheiterten nicht zuletzt daran, dass sie die Authentizität ihrer künstlerischen Position im Kulturbetrieb nicht aufrecht halten konnten. Die **Without Additives No Stars Big Band** widmet sich den Songs dieser Musiker, aber ohne sie nostalgisch zu verklären, sondern in einer Collage der Überformung, die nur noch Spuren und Reste der Originale aufscheinen lässt und so den Mythos entmythologisiert und daraus eine eigene, klare und neue Position ableitet.

|| Samstag || 13. Oktober 2012 || 15.00 || Bartholomäuskirche Friedrichshain ||

Orgelkonzert I

Bernhard Haas *Orgel*

György Ligeti ETÜDE NO. 1 »Harmonies« (1967)
Giacinto Scelsi IN NOMINE LUCIS (1974) »alla memoria di Franco Evangelisti«
Anton von Webern VARIATIONEN OP. 27 (1936) (Arr. für Orgel von Xavier Darasse)
Sehr mäßig | Sehr schnell | Ruhig Fließend
Klaus Lang 17 SYMMETRIEN. (2012) UA/AW

Mit der skandalumwitterten Uraufführung von Ligetis VOLUMINA, der IMPROVISATION AJOUTÉE von Mauricio Kagel und den KONSTELLATIONER von Bengt Hambraeus vor genau 50 Jahren in Bremen wurde die Orgel schlagartig zu einem Instrument der musikalischen Avantgarde. Damals wurde klar, dass mit rasenden Klangfarbenwech-

seln und der Einführung stark verfremdeter Instrumentalfarben ein neues Instrument erfunden worden war. Die Orgel der Bartholomäuskirche ermöglicht eine Fülle verfremdeter Farben: ihre Register werden mechanisch angesteuert; das erlaubt (anders als bei Orgeln mit elektrischer Registersteuerung, die sich nur ein- und ausschalten lassen) einen stark variablen Winddruck, der viele Zwischenräume und Grauzonen eröffnet. Diese Möglichkeiten werden sowohl bei einem Klassiker wie Ligeti verlangt, als auch bei dem neuen Stück von Klaus Lang.

György Ligeti komponierte mit HARMONIES eine Etüde, der ein 10-töniger Cluster zugrunde liegt. Gleichzeitig arbeitet Ligeti mit vermindertem Winddruck, wodurch die Pfeifen nicht voll ansprechen und Mikrointervalle und verwegen Zwischenharmonien entstehen. **Giacinto Scelsis** IN NOMINE LUCIS gehört zu den Werken, bei denen die musikalischen Verläufe im Klang selbst liegen, mit einem mikrotonal gefärbten und umwolkten Klanggebilde als Grundlage des Werks, der wahrscheinlich auch auf Scelsis eigene Improvisationen auf der Ondiala zurückgehen. **Anton Weberns** KLAVIERVARIATIONEN OP. 27 gehören zu den zwölftönigen Werken, bei dem die verschiedenen Parameter des Klangs durchstrukturiert wurden. Er habe die Zwölftontechnik ins »Seismographische« vorangetrieben, erklärte einst Dieter Schnebel. Die komplexe Reihen- und Kanonstruktur des Werks veranlasste den französischen Organisten Xavier Darasse, die Mehrstimmigkeit auf die verschiedenen Manuale und Register der Orgel zu transkribieren.

Es gibt genau siebzehn Möglichkeiten, im zweidimensionalen Raum symmetrische Muster zu erzeugen, genau siebzehn »ebene kristallographische Gruppen«, um die Fachsprache zu bemühen. Seit der Antike werden Wandverzierungen und andere Ornamente nach diesen Prinzipien gestaltet. Insbesondere in der islamischen Kunst, wo das Bilderverbot wesentlich rigoroser gehandhabt wurde als im Christentum, ist das symmetrische Ornament und der dadurch implizierte unendliche Raum ein Versuch, sich dem Göttlichen zu nähern, ohne es schon darzustellen. **Klaus Lang** hat diese Symmetrieformen aufgegriffen und sie zum strukturellen Hintergrund seines Orgelstücks erhoben. Nicht alle siebzehn Symmetrieformen kommen im Werk vor, aber viele der einzelnen Abschnitte sind nach dem Vorbild des unendlichen Ornaments organisiert. Es sind in den 17 SYMMETRIEN. allerdings eher keine repetitiven Patterns zu hören; die Symmetrie hat Lang vielmehr in die Gestaltung der harmonischen Konstellationen innerhalb des Werks gelegt. Die Partitur selbst ist zweigeteilt, mit einem Notentext für die Manuale und einer sorgfältig ausnotierten Registrierung, von der viele der eigentlichen Klangprozesse in diesem Werk ausgehen. Mit den zahlreichen Registerglissandi verändern sich die Harmonien, die Tonhöhen fluktuieren und Vierteltöne werden möglich. Gleichzeitig entwickelt die Orgel in den Registerzwischenbereichen auch Graustufen und Rauschqualitäten, die Lang ebenfalls in sein Werk hat einfließen lassen. Fast wie eine Passacaglia wird das gesamte Werk von einer fallenden diatonischen Skala grundiert, was nicht nur der Form nach eine Anspielung auf die musikalische Kunst des Barockzeitalters ist. Insbesondere die Orgelwerke von Girolamo Frescobaldi und hier ganz besonders die Elevations-Etüden sind für Lang ein wichtiges Vorbild, vor allem weil Frescobaldi, wie Lang erklärt, »den Klang vom Instrument her denkt«, also nicht eine einmal geschaffene musikalische Struktur instrumentiert, sondern das gesamte Werk aus den Eigenschaften des Instruments heraus entwickelt.

|| Samstag || 13. Oktober 2012 || 18.00 || Villa Elisabeth ||

Tout seul, mais ensemble 1

Alter Ego Manuel Zurria *Flöte*, Paolo Ravaglia *Klarinette*, Fulvia Ricevuto *Schlagzeug*, Oscar Pizzo *Klavier,* Aldo Campagnari *Violine*, Francesco Dillon *Violoncello*
ensemble mosaik Bettina Junge *Flöte*, Simon Strasser *Oboe*, Christian Vogel *Klarinette*, Martin Losert *Saxophon*, Matthias Engler *Schlagzeug*, Ernst Surberg *Klavier*, Chatschatur Kanajan *Violine*, Karen Lorenz *Viola*, Mathis Mayr *Violoncello*, Daniel Plewe *Klangregie*, Enno Poppe *Leitung*
Ives Ensemble Rik Andriessen *Flöte*, Esther Probst *Oboe*, Hans Petra *Klarinette*, Erik-Jan de With *Altsaxophon*, JanWillem van der Ham *Fagott*, John Snijders *Piano*, Ron Colbers *Perkussion*, Josje ter Haar *Violine*, Janneke van Prooijen *Violine*, Emma Breedveld *Viola*, Job ter Haar *Violoncello*, Quirijn van Regteren Altena *Kontrabass*
Solistenensemble Kaleidoskop Elfa Kristinsdottir *Violine*, Mari Sawada *Violine*, Johannes Pennetzdorfer *Viola*, Boram Lie *Cello*, Jochen Carls *Bass*

Conlon Nancarrow SEPTET (1940) | **Ives Ensemble**
James Tenney RECENT THOUGHTS FOR MORTON FELDMAN AUS QUINTEXTS (1972) *Five Textures for string quartet and bass* | **Solistenensemble Kaleidoskop**
Malin Bång EPIC ABRASION (2010) *für Ensemble* | **ensemble mosaik**
Gabriel Fauré BARCAROLLE NO 7 in d-Moll op. 90 (1905) *für Klavier* | **John Snijders**
Johannes Schöllhorn SÉRIGRAPHIE: BARCAROLLE (2007) *für Ensemble* | **Alter Ego**
Malin Bång EPIC ABRASION (2010) *für Ensemble* | **Ives Ensemble**
James Tenney RECENT THOUGHTS FOR MORTON FELDMAN AUS QUINTEXTS (1972) *für Streichquintett* | **Ives Ensemble**

Als **Conlon Nancarrow** 1940 in New York der desaströsen Uraufführung seines Septetts beiwohnte, bei dem schlecht geprobte und schlecht gelaunte Musiker das Werk in Grund und Boden spielten, fasste Nancarrow einen Entschluss: er würde fortan nur noch für Maschinen komponieren, die tun, was man ihnen aufträgt. Tatsächlich komponierte Nancarrow danach fast fünfzig Jahre lang nur noch für mechanische Klaviere. Die Partitur zum Septett aber zerriss er. Bzw. er meinte, sie zerrissen zu haben. Als sie 1993 in seiner Wohnung in Mexiko-Stadt auftauchte, ließ sich das Stück rekonstruieren und angesichts der gewandelten Aufführungsbedingungen auch befriedigend realisieren. Heute gehört das Stück, ein belastendes Beweisstück im problematischen Verhältnis zwischen Komponist und Interpret, zu den Klassikern der Moderne.

James Tenney, der sich intensiv mit der Musik von Conlon Nancarrow auseinandersetzte, ihm mehrere Werke widmete und auch vielfach sein komplexes Kanonverfahren aufgriff, hat mit den Interpreten seiner Werke schon deshalb weniger zu kämpfen, als er die Komplexität der musikalischen Vorgänge auf einen einzigen Parameter reduziert, nämlich den der Intonation. Die rhythmisch-metrischen Kompetenzen der Musiker sind nicht gefragt. Wohl aber müssen sie sehr feine, stabile Tonhöhen produzieren können und vor allem genauestens Intonieren können. Um die oftmals vom natürlichen Obertonspektrum abgeleiteten Harmonien realisieren zu können, notiert Tenney auf den Cent, also auf den hundertstel Ton genau, wohl wissend, dass diese Genauigkeit nicht in jedem Fall eingelöst wird. Wohl aber ist die Klangtextur und der Duktus durch den Titel und den Widmungsträger des Werkes durchaus vorgegeben: leise, verhalten, ruhig und harmonisch bis ins letzte Detail ausgehorcht.

In **Malin Bångs** EPIC ABRASION geht es da mehr um den Interpreten selbst, darum wie er aufgrund seiner Persönlichkeit reagiert und entscheidet. Dabei läßt Bång den Interpreten keinen ausnehmend großen Spielraum, wohl aber müssen die Musiker spontan auf Schlagworte, Begriffe und Situationen reagieren, untereinander Gruppen bilden, sich solidarisieren und gegeneinander opponieren. Der »Abrieb« und das »Abschleifen« von der im Titel die Rede ist, hat aber auch damit zu tun, dass »das Verhältnis zwischen dem Aufführungsaufwand und der hörbaren Ergebnisse im Ungleichgewicht ist« (Bång). Das wiederum hat mit den Widerständen solcher Gegenstände zu tun, die nicht fürs Musikmachen gedacht sind, wie ein batteriebetriebener Milchschäumer und ein Stück Kreide auf der Tafel, und die die Musiker entgegen ihrer Gewohnheit bedienen. Aber natürlich ist das auch der Widerstand, dem die Luft in der Flöte begegnet, das Bogenhaar auf der Saite ... Der Schlagzeuger hat in diesem Stück eine Schlüsselrolle inne; er interpretiert die Musik und die Geräusche aus dem Saal und notiert damit zusammenhängende Botschaften auf der Tafel, die nur die Musiker sehen können. So entsteht eine Rückkoppelung zwischen Sender und Empfänger, die aber immer wieder von genau ausnotierten Passagen unterbrochen wird.

Eine Form von Reibung oder Widerstand liegt auch der **Johannes Schöllhorns** Fauré-Bearbeitungen zugrunde. Schöllhorn greift in der Reihe seiner SÉRIGRAPHIEN späte Klavierstücke von **Gabriel Fauré** auf, darunter die BARCAROLLE, in denen sich Fauré im Alter von sechzig Jahren noch mal auf die Suche nach neuen harmonischen Möglichkeiten begibt. Schöllhorns Verfahren ist zunächst das der Instrumentierung und der Verlangsamung. Damit dieser Transkription des Originals aber auch eine gewisse Mittelbarkeit einhergeht, verweist Schöllhorn dem Titel nach auf den Siebdruck, bei dem die Farbe nicht direkt, sondern durch einen Stoff auf eine Oberfläche aufgetragen wird. Und obschon Schöllhorn fast alle Töne des Orignals in sein eigenes Werk übernimmt, ist die Bearbeitung keine einfache Fleißarbeit, sondern eine langwierige Interpretation des Textes, *»weil es bei Bearbeitungen ja eigentlich so ist, dass man zu zweit komponiert«*, wie Schöllhorn erklärt und ergänzt, dass man die Stimme des bearbeiteten Komponisten nicht unterschätzen dürfe: *»Der widerspricht sehr viel. Das heißt, er teilt mir etwas mit, was ich von alleine vielleicht nicht entdecken würde. Und da kann ich wieder drauf reagieren. Das Thema der Bearbeitung ist doch dieser Dialog, dass ich fähig bin, dem anderen diesen Platz zu geben.«*

ensemble mosaik | Foto: Sandra Schuck

|| Samstag || 13. Oktober 2012 || 21.00 || Villa Elisabeth ||

Tout seul, mais ensemble 2

Alter Ego | ensemble mosaik | Ives Ensemble | Solistenensemble Kaleidoskop

Eduardo Moguillansky ZAEHMUNGEN #2 – BOGENWECHSEL (2012) *für Ensemble und Live-Elektronik* | **ensemble mosaik**
Salvatore Sciarrino TRIO N° 2, (1987) *für Violine, Violoncello und Klavier* | **Ives Ensemble**
Bernhard Lang TABLES ARE TURNED: No. 1 (2010) *für Ensemble* | **Alter Ego**
Salvatore Sciarrino TRIO N° 2 (1987) *für Violine, Violoncello und Klavier* | **Alter Ego**
Fredereic Rzewski LES MOUTONS DE PANURGE (1969) *for any number of melody instruments* | **Alter Ego, Ives Ensemble, ensemble mosaik, Solistenensemble Kaleidoskop**

Seine ZAEHMUNGEN hätten wohl auch Dressuren heißen können, merkt **Eduardo Moguillansky** an. Aber diesen Titel hatte Mauricio Kagel, der wie Moguillansky aus Argentinien kommt, bereits für einen Film aus dem Jahre 1985 in Anspruch genommen. Deshalb wird bei Moguillansky der Musiker also nicht dressiert, sondern gezähmt, was nicht nur ein sehr viel liebevollerer Akt ist als das Peitschen-knallende Abrichten, sondern auch stillschweigend von der Voraussetzung ausgeht, dass der Musiker vorher ein wildes Wesen gewesen ist und dahin gebracht werden muss, dass er ohne Gefahr für den Komponisten auf dessen Musik losgelassen werden kann. Aber man sollte es mit der Exegese des Titels wohl auch nicht zu genau nehmen, denn letztlich ist klar, dass es Moguillansky um Automatismen und Normalitäten geht, die er lustvoll durchkreuzt. Ausgangspunkt des Stückes ist die Frage: Wie klingt der Bogen? Moguillansky komponiert die Musik »aus der Perspektive des Bogens«, der ja eigentlich kein eigener Resonanzkörper ist. Im Mittelpunkt der ZAEHMUNGEN #2 steht die Klangidee des »Tonbandbogens«, das heißt einem Bogen, der nicht mit Haaren, sondern mit einem Tonband bespannt wird, und der nicht über Saiten, sondern über einen Tonkopf gezogen wird. Das Tonband enthält drei Klänge. Im unteren Drittel erklingt ein englisches Sprachfragment, im oberen Drittel ein Ausschnitt aus Franz Schuberts Streichtrio D. 471, wobei die Musiker ihre Stimme je selbst einspielen. Das mittlere Drittel des Tonbands ist je unterschiedlich vergeben, mit einem Signalton (z. B. einem Telefonklingeln) auf der Geige, einem kurzen Radiosample mit Wetter- und Sportnachrichten auf der Bratsche und einer Tonleiter abwärts auf dem Cello. Nun ist klar, dass die Musiker das Tonband nicht mit derselben Regelmäßigkeit und Genauigkeit einer Maschine über den Tonkopf ziehen. Es kommt also zu Schwankungen und Transpositionen im Klang, die Moguillansky mitkomponiert hat. Er hat für zaehmungen #2 eine eigene Notation entwickelt, bei der nicht die Tonhöhe, sondern die Position auf dem Bogen notiert wird. Was genau auf dem Band zu hören ist, erklärt Moguillansky, sei eigentlich zweitrangig. Ja, es sei eine wichtige Ausgangshypothese gewesen, dass die Herkunft der Klänge im Zuge ihrer bogentechnischen Ausarbeitung an Bedeutung verliert und vielmehr zu grammatikalischen Bausteinen, zu Phonemen einer anderen, neuen Sprache wird. Es werden also nicht nur die Musiker gezähmt, sondern bis zu einem gewissen Grade auch die Klänge selbst. Ergänzt werden die Klänge des Bogenbandes von einem MIDI-Klavier, also einer Tastatur, mit der ein Computer gesteuert wird. Das Klangmaterial des MIDI-Klaviers geht auf dieselben Aufnahmen zurück, die auf den Streicherbögen enthalten sind, wurden hier aber elektroakustisch »granuliert«, um wie erstarrte, »gefrorene« Klänge zu wirken.

Mit seinem zweiten Klaviertrio festigt **Salvatore Sciarrino** seine in den Achtzigerjahren entwickelte Klangsprache, die den Vanitas-Gedanken der Renaissance auf die Klangsprache der Moderne überträgt, mit brüchigen aber eben doch immer auf ein kohärentes Vergangenes verweisenden Klangfiguren. Nach seinem opulenten ersten Klaviertrio (1975) habe er bewusst ein »trockenes und nacktes« Stück schreiben wollen. Gleichwohl sei die Fragestellung dieselbe geblieben: Wie stellt man unter den ungleichen Instrumenten ein Gleichgewicht her? Sciarrino arbeitet mit den Residuen des Klangs und lässt nur flüchtige, hohe Andeutungen des Eigentlichen zu. Tatsächlich gelingt es ihm, die lamentierende Figur, die den Anfang prägt durch ganz unterschiedliche Stadien der Resonanz zu führen. Voraussetzung für das Gelingen des Stücks, ist, dass die Musiker sich ganz zurücknehmen und einen Klangraum schaffen, indem sich das Fragile entfalten kann.

Bernhard Lang hat selbst viel Musik gespielt in seinem Leben, vor allem Jazz und Rock, aber auch Musik außereuropäischer Kulturen. Als Komponist integriert er diese Erfahrungen in seine Arbeit. In TABLES ARE TURNED spielt er mit einem Stück der Krautrockband Amon Düül II und den Klangmöglichkeiten des Plattenspielers. Der Plattenspieler ist mit durch die ihm innewohnenden Rotations- und Loop-Verfahren ein wichtiger Ausgangspunkt für Langs Beschäftigung mit dem Begriffspaar Differenz/Wiederholung gewesen. TABLES ARE TURNED geht auf die Zusammenarbeit zwischen Lang, dem Turntablisten Philip Jeck und dem italienischen Ensemble Alter Ego zurück, bei der Materialien ausgetauscht und weitergedacht wurden. *»Da kommen ganz spannende Prozesse des Angleichens, des sich Opponierens und letztendlich des Verschmelzens heraus«*, erläuterte Bernhard Lang den Arbeitsprozess. Die Nummer I aus TABLES ARE TURNED ist ein Solo für Ensemble ohne Turntable und veranschaulicht die Verflechtung der verschiedenen Klangsprachen.

Frederic Rzewskis LES MOUTONS DE PANURGE ist ein gruppendynamischer Prozess, der die Rolle des Interpreten in der neuen Musik auf schon fast zynische Art und Weise darstellt. »Les Moutons de Panurge« bedeutet Herdentier und ist im Französischen eine abwertende Bezeichnung für einen Menschen, der in einer Menschenmasse gleichartig handelt. Bei Rzewski spielen alle Musiker gemeinsam und unisono. Wer aber einmal aus dem Prozess herausfällt und den Anschluss verliert, möge sich auch nicht wieder eingliedern: »If you get lost, stay lost«, heißt es dazu in der Partitur. Das Prinzip des Stückes ist denkbar einfach. Eine 65 Töne lange Melodie wird sukzessive aufgebaut. Erst nur der erste Ton, dann die ersten beiden, dann die ersten drei, dann die ersten vier Töne. Es erklingt die Melodie zweimal ganz und das Spiel beginnt von vorn, nur rückwärts, indem zunächst der erste Ton, dann die ersten beiden, dann die ersten drei, dann die ersten vier Töne weggelassen werden. Begleitet wird dieser Prozess von ausgewiesenen »Nichtmusikern«, die möglichst laut und perkussiv dazu spielen. Sie sind frei, aber Rzewski schlägt als Thema vor: *»Die linke Hand weiß nicht, was die rechte Hand tut.«*

|| Sonntag || 14. Oktober 2012 || 15.00 || St. Matthias Kirche Schöneberg ||

Orgelkonzert II

Bernhard Haas *Orgel*

Heinz Holliger FUGA AUS PARTITA (1999) (Arr. für Orgel von Bernhard Haas)
Nikos Skalkottas ROMANCE-LIED (1940) (Arr. für Orgel von Bernhard Haas)
Bernfried Pröve Stationen 1-4 aus 17 STATIONEN (2009–12) UA
Giacinto Scelsi IN NOMINE LUCIS (1974)
Michael Finnissy ORGAN SYMPHONY NO. 2 (2006)

Warum überträgt man Musik auf ein Instrument, für das es nicht geschrieben worden ist? Zum einen, weil man das jeweilige Stück besonders schätzt und deshalb auch selbst einmal spielen möchte. Zweitens schlummert in vielen Werken eine zweite Fassung, und in so manchem Klavierstück steckt ein gutes Stück Orgel. Im Falle von **Nikos Skalkottas** ROMANCE-LIED empfand Bernhard Haas die »Schreibweise außerordentlich organistisch«, womit vor allem die drei Klangebenen gemeint sind, die sich auf den Manualen und dem Pedal der Orgel eben besonders gut darstellen lassen. Drittens erlaubt es einem die Transkription, die Farben der einzelnen Stimmen besonders plastisch hervortreten zu lassen.

Auch **Heinz Holligers** FUGA, 1999 als zweiter Satz der PARTITA für Klavier komponiert, ist ebenfalls mehrstimmig konzipiert, ja Holliger hat das Stück sogar in drei Systemen notiert, was Haas wiederum zu einer Übertragung auf die Orgel anregte, um die Mehrstimmigkeit auch der Klangfarbe zu realisieren. Bezeichnenderweise greift Holliger in seiner FUGA sogar das rhythmische Modell einer Orgelfuge Bachs auf, nämlich der »kleinen g-moll-Fuge«. Holliger entwickelt und variiert das Fugenthema im weiteren Verlauf, mit der Folge, dass sich die Stimmen allmählich voneinander lösen und schließlich eine radikale Polyphonie evozieren, in der jede Stimme ihre eigene Logik verfolgt.

Giacinto Scelsis IN NOMINE LUCIS gehört zu den Werken, bei denen die musikalischen Verläufe im Klang selbst liegen, mit einem mikrotonal gefärbten und umwolkten Klanggebilde als Grundlage des Werks, der wahrscheinlich auch auf Scelsis eigene Improvisationen auf der Ondiala zurückgeht. Auf einem durchtechnisierten Instrument wie die Orgel der St. Matthias Kirche in Schöneberg, ist dies ein nur bedingt zu realisierendes Werk. Im direkten Vergleich zur Orgel der Friedrichshainer Bartholomäuskirche, wo Scelsis IN NOMINE LUCIS bereits am Vortag gespielt wurde, soll deutlich werden, in welchem Maße die fehlenden Normen im Orgelbau große interpretatorische Schwankungen zeitigen.

Wie für eine elektrisch gesteuerte Orgel maßgeschneidert erscheint da **Michael Finnissys** zweite Orgelsinfonie. Wie viele andere Stücke des englischen Komponisten auch, lebt das Stück von seiner anspruchsvollen und komplexen Ausarbeitung, die dem Interpreten und dem Hörer höchstes abverlangen. Finnissy bezieht sich in seinen Orgelsinfonien wiederholt auf Werke früherer Epochen. Finnissy gibt dem Organisten keine genaue Registrierung vor, macht aber Vorschläge im Bezug auf Stil und Klangfarbe. »Die Farben und die allgemeine Klangwelt sollten dem Charakter nach französisch wirken (spätes 19. Jahrhundert): Gamben, Voix céleste, Vox humana und Zungenstimmen in geschlossenem Schweller.«

|| Sonntag || 14. Oktober 2012 || 17.30 || Wabe ||

Solosemble 2

Gunnar Brandt-Sigurdsson & Kai Wessel *Countertenor*
Kristjana Helgadóttir *Flöte*
Solistenensemble Kaleidoskop
Elfa Kristinsdottir *Violine*
Johannes Pennetzdorfer *Viola*
Boram Lie *Cello*

Brian Ferneyhough CASSANDRA'S DREAM SONG (1970) *für Flöte* | **Kristjana Helgadóttir**
Nikos Skalkottas DUO (1938) *für Violine und Viola* | **Solistenensemble Kaleidoskop**
Ondřej Adámek WORTSPIEL 1 (2012) *für Countertenor* UA/AW | **Kai Wessel**
Georges Aperghis RÉCITATIONS No 8, 9 und 11 (1978)
für Stimme | **Gunnar Brandt-Sigurdsson & Kai Wessel**
Mathias Spahlinger ADIEU M'AMOUR – HOMMAGE À GUILLAUME DUFAY (1982/83)
für Violine und Violoncello | **Solistenensemble Kaleidoskop**
Ondřej Adámek WORTSPIEL 1 (2012) *für Countertenor* UA/AW | **Gunnar Brandt-Sigurdsson**
Mauricio Kagel DER TURM ZU BABEL: Nr. 3 »Englisch«, Nr. 7 »Hebräisch« & Nr. 17 »Türkisch« (2002) *Melodien für eine Solostimme* | **Kai Wessel**
Martin Schüttler SCHÖNER LEBEN 1 (music for K. C.) (2008) *für Countertenor mit E-Piano, Megaphon, Verstärkungen, Zuspielungen, Maske & Pistole* (Kurt Cobain *Text*) | **Gunnar Brandt-Sigurdsson**
Józef Koffler STREICHTRIO OP. 10 (1928) | **Solistenensemble Kaleidoskop**

»Wenn man nicht vollkommen unmusikalisch ist, dann spielt man nicht einfach genau das, was auf dem Papier steht«, erklärt **Brian Ferneyhough**. *»Und das gilt für eine Beethoven-Sonate genauso wie für eines meiner Werke.«* Mit anderen Worten: so wie man auch nicht vom Pianisten erwartet, dass er einen Beethoven mechanisch herunterrattert, so sollte man auch von dem Interpreten eines Ferneyhough-Werks erwarten, dass er komplizierte metrische Verhältnisse, wie 27:9 oder 31:13, millisekundengenau realisiert. Es geht vielmehr um ein Verständnis des Strukturzusammenhangs, in dem die komplizerten Metren erscheinen. Der Interpret muss diesen Metren dann einen Sinn verleihen. Ferneyhough hat die Rolle des Interpreten im 20. Jahrhundert revolutioniert. Das Flötenstück CASSANDRA'S DREAM SONG ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Ferneyhough gesteht, dass es Passagen in diesem Werk gibt, die sich schlicht und ergreifend nicht umsetzen lassen. Er hat diese Strategie aber auch deshalb gewählt, weil es darum geht, den Konflikt zwischen Kassandra und Apollo darzustellen und Kassandras Unmöglichkeit, ihrem Argument Gehör zu verschaffen.

Der früh verstorbene **Niklas Skalkottas**, den Schönberg einst zu seinen begabtesten Schülern zählte, hat eine Reihe von klein besetzten Streicherwerken hinterlassen, die noch ganz dem Geist des bürgerlicher Salons zu entspringen scheinen, auch wenn die dodekaphone Anlage der Werke eindeutig in Richtung Moderne weist. Wie viele Komponisten der Zweiten Wiener Schule auch, hat Skalkottas die Musik vom Interpreten her gedacht; ist im besten Sinne des Wortes »Spielmusik«, so wie die Werke Weberns auch, die ja lange als Werke einer kalten Sachlichkeit missverstanden worden sind. Skalkottas gehört, bis zu einem gewissen Grade gilt das auch für Józef Koffler, zu jenen Komponisten, für die in den innovationswütigen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kein Platz war und deren Werken erst allmählich wieder eine größere Aufmerksamkeit zuteil wird.

Um die instrumentale Qualität der Stimme ist **Ondřej Adámek** in seinem WORTSPIEL zu tun. Indem er ein Wort isoliert und phonetisch zerlegt, entsteht ein mikroskopierender Blick auf die Sprache und die Stimme. Dabei geht es auch um die »instrumentalen« Qualitäten der Stimme, die Klangfarben anderer Instrumente imitiert. Adámek hat das Stück mit Blick auf den Interpretationsvergleich geschrieben, sodass die Unterschiede der Stimmgebung und der Persönlichkeit des Sängers besonders plastisch hervortreten. Mit den Worten und dem Wortklang spielt auch **Georges Aperghis** in seinen berühmten RÉCITATIONS von 1978. Ursprünglich für hohe Frauenstimme konzipiert, wurde der Zyklus auch als »Porträt einer Frau« apostrophiert. Die einzelnen Szenen der RÉCITATIONS sind theatralisch und emotional stark aufgeladen und geben dem Interpreten die Möglichkeit, sich auf der Bühne darzustellen und zu produzieren. Die Stimmvirtuosität steht bei Aperghis in engem Zusammenhang mit Witz und Charme. Mal sind es nur wenige Silben, mal ganze Klangketten, die den Duktus einer RÉCITATION prägen. Dass auch hohe Männerstimme diese Stücke meistern und mit Gewinn vollführen können, wurde bereits mehrfach unter Beweis gestellt.

Auch **Mathias Spahlinger** fordert von seinen Interpreten eine spielerische Intelligenz. Sie müssen sein ADIEU M'AMOUR – HOMMAGE À GUILLAUME DUFAY auf tief herabgestimmten Darmsaiten spielen und also nicht nur etwas von der Musik der Renaissance verstehen, sondern sich auch mit dem Widerspenstigen der Instrumente befassen, *»in dem bestreben, die durch lange übung und beherrschung der gewöhnlichen spielarten ins unbewußte abgesunkene leistung der dialektischen bewegung zwischen sensibler aufmerksamkeit auf die akustisch-mechanischen eigenschaften des instruments und aktiver/reaktiver anpassung des spielers wieder fürs bewußtsein zu aktivieren; die fähigkeit, fremd-vertrautes nach eigenem gesetz leben zu lassen, zum eigenen willen in ‚immer freiern und innigern zusammenhang' (hölderlin) zu bringen.«* (Mathias Spahlinger) Gleichzeitig ist diese Hommage an den Renaissance-Komponisten Guillaume Dufay der Versuch, historisches Material zu vergegenwärtigen, ohne die Epochen gegen das andere auszuspielen. »Herb« nannte die Kritikerin der Uraufführung, Brigitta Mazanec, das Stück, und sie stellte fest, das Spahlinger *»schabende, nur noch Geräuschcharakter tragende Klänge mit ›klassischen‹ Melodiefetzen konfrontiert«*, wo doch vielleicht so etwas wie eine Synthese gemeint ist.

In achtzehn Sprachen hat **Mauricio Kagel** die Melodie zu DER TURM ZU BABEL verfasst, was insofern sinnvoll ist, als die Tatsache der Sprachverwirrung, dass wir also überhaupt mehr als eine Sprache auf der Welt sprechen und einander nicht verstehen, ja genau auf den Übermut des Turmbaus zurückgeht. Für Kagel selbst war das Lernen fremder Sprachen immer ein existenzielles Bedürfnis, als versuche der Mensch geschehenes Unheil wieder rückgängig zu machen. Gleichzeitig weißt Kagel darauf hin, dass die Sprachunverständlichkeit auch eine musikalische Wandlung darstellt, denn *»wenn Worte unbegreiflich werden, verwandeln sie sich akustisch, ihrer konkreten Bedeutung beraubt, in abstrakte Gebilde, vergleichbar mit Tönen oder Geräuschen.«* Das ideale Publikum aber würde alle 18 Sprachen des Werks verstehen: *»Der Bann des Herrn sollte so Lügen gestraft werden.«* Die gesungene Bibelpassage lautet: *»Und dann sagte der Herr: ›Ans Werk! Wir steigen hinab und verwirren ihre Sprache, damit niemand mehr den anderen versteht!‹«*

Auch **Martin Schüttler** hat für SCHÖNER LEBEN 1 (MUSIC FOR K. C.) eng mit einem Interpreten zusammen gearbeitet, dem Countertenor Daniel Gloger, dem das Stück auch gewidmet ist und der es bis heute als Einziger aufgeführt hat. Tatsächlich fordert Schüttler ein hohes Engagement von seinem Interpreten, nicht nur weil der sich mit einer Reihe von Zusatzinstrumenten beschäftigen muss, darunter ein E-Piano, ein

Megafon, eine Maske, eine Pistole. Der gesamten Anlage nach verhindert Schüttler viel von dem, was ein Countertenor wahrscheinlich zeigen will, Stimmvolumen, Registersicherheit etc. Der dem Stück zugrunde liegende Text aus einem Interview mit Kurt Cobain läßt auch kaum eine Bravourarie erwarten: *»tired tired i get a gucci bag to judge anything anyhow been a paranoic [person] impatience dress up in middle of beverly hills – spandex riots sarcastic 90% minutes insane (in needs to be in paranthese) bad blood after vanity!«* Darüber hinaus ist SCHÖNER LEBEN 1 auch ein Stück über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Verstärkung, den Nichtklang exponieren, die Schönheit verzerren, die Grandezza unterlaufen.

Józef Koffler wurde 1944 von deutschen Soldaten in einer öffentlichen Hinrichtung im polnischen Krosno ermordet. Koffler war 47 Jahre alt. Vor dem Zweiten Weltkrieg hatte man ihn als große Hoffnung gefeiert. Sein STREICHTRIO OP. 10 wurde damals bei Kammermusikkonzerten der IGNM aufgeführt und von der Universal-Edition in Wien veröffentlicht. Koffler bemüht sich in dem 1928 entstandenen Werk um eine Synthese der Formen. Er schrieb polytonal und zwölftönig, komponiert eine Fuge dort, wo die Durchführung hätte stehen sollen. Auch ist das Werk fast durchweg dreistimmig und mithin mehrstimmig konzipiert. Es führt also verschiedene Konstruktions- und Ausdrucksstrategien der Vergangenheit zusammen und hinterläßt mit seinem Opus 10 ein wichtiges Dokument der Selbstfindung der musikalischen Moderne.

|| Sonntag || 14. Oktober 2012 || 20.30 || Philharmonie: Kammermusiksaal ||

Treatise

Alter Ego Paolo Ravaglia *Klarinette,* Manuel Zurria *Flöte,* Fulvia Ricevuto *Schlagzeug,* Oscar Pizzo *Klavier*
Ives Ensemble Rik Andriessen *Flöte,* Esther Probst *Oboe,* Hans Petra *Klarinette,* Erik-Jan de With *Altsaxofon,* Jan Willem van der Ham *Fagott,* John Snijders *Klavier/Celesta,* Ron Colbers *Schlagzeug,* Josje ter Haar *Violine,* Emma Breedveld *Viola,* Job ter Haar *Violoncello,* Quirijn van Regteren Altena *Kontrabass*
Solistenensemble Kaleidoskop Elfa Kristinsdottir *Violine,* Mari Sawada *Violine,* Johannes Pennetzdorfer *Viola,* Boram Lie *Cello,* Jochen Carls *Bass*
John Tilbury *Einstudierung*

Cornelius Cardew TREATISE (1970/72)

»Es ist eure Musik, nicht meine«, wendet sich **Cornelius Cardew** an die Interpreten seiner TREATISE, denen er grenzenlose Freiheit gewährt. Gleichwohl soll das Werk nicht aus dem Stehgreif musiziert werden, sondern nachdem die Musiker sich ihrer Rolle bewusst geworden sind, sich selbst Regeln und Methoden zurecht gelegt haben und Absprachen untereinander getroffen haben. Vier Jahre lang, von 1963 bis 1967 arbeitete Cardew an den 193 Seiten seines »Traktats«. Die Partitur, eines der umfassendsten grafisch notierten Werke überhaupt, enthält Linien, Symbole, geometrische und andere abstrakte Formen sowie viele Materialien, die an traditionell Notiertes erinnern. Dass Cardew das Stück TREATISE nannte, hat sicher etwas mit der Grundsätzlichkeit der im Stück verhandelten Positionen und Fragestellungen zu tun, aber auch mit Cardews besonderem Verhältnis zur Philosophie Ludwig Wittgensteins, dessen Schlüsselwerk, der TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, dem Komponisten Pate stand.

Alter Ego

Ives Ensemble | © Mark Kohn

Solistenensemble Kaleidoskop | © Sonja Mueller

|| 05–14. Oktober 2012 || Täglich 12.00–18.00 || General Public ||

Interpretation & Medien

Jan Rohlf & Disk e. V. *Konzept und Realisation*

IN THAT WEIRD PART

»The weird part of Youtube is a massive vortex which, upon discovery, is inescapable.« User Ian McBride

Das Ausstellungsprojekt IN THAT WEIRD PART beschäftigt sich mit der Interpretation und Bearbeitung von Popmusik durch die User-Kulturen des Internets. Durch die Aneignung von Musik – zumeist in der Form der Neubearbeitung von Musikvideos – außerhalb der professionellen Netzwerke von Komponisten, Musikern und Musikvermittlern entsteht eine neue musikalische Alltagskultur mit weitreichenden Implikationen.

In den vergangenen Jahren hat das Internet eine große Anzahl an Memen hervorgebracht, die sich oftmals in rasender Geschwindigkeit verbreiten und eine beeindruckende Anzahl von Menschen als Betrachter, Hörer und Bearbeiter involvieren. Internetstars wie Ralph »The Whistler« Giese, Gary »Numa Numa« Bolstra oder der Techno Viking erreichen mit Millionen von Clicks eine (zumeist kurz andauernde) Berühmtheit, die diejenige bekannter Popmusiker übersteigen kann, und unzählige Reaktionen in Form von Bearbeitungen, Remixen und Kommentaren inspiriert.

Mit »Mysheard Lyrics« (falsch transkribierte Liedtexte), »Shreds« (misstönende Neuvertonungen von Musikvideos), »Literal Videos« (neu eingesungene Liedtexte, die in selbstreferenzieller Weise das Geschehen im Musikvideo beschreiben), »Hardware Music« (Musikautomaten aus musikfernen Geräten), »Mash-ups« oder »Video Re-enactments« haben vor allem Socialmedia-Plattformen wie Youtube eigene Genres hervorgebracht, die auf der Neubearbeitung berühmt gewordener User-Videos, digital verbreiteter Popmusik oder der Adaption bekannter Musikstücke basieren. Ohne Auftrag, und jenseits von staatlich protektionierter Kunst oder kommerziellen Verwertungsinteressen, entfacht sich im Netz ein fortlaufender Austausch zwischen Amateur-, Musik- und Geekkulturen, der überraschende Ideen und Neuinterpretationen von zum Teil bemerkenswerter und nicht selten zweifelhafter Qualität hervorbringt. Das Spiel mit der Materialität von Kompressoren, Codecs, Filtersystemen und anderen Eigenheiten der benutzten Web-2.0-Plattformen sowie ihren Kommunikationsmöglichkeiten führt zu einer eigenständigen Ästhetik, die Fragen zur politischen Ökonomie von User-Rechten, zu Urheberrecht, der Verwertung immaterieller Arbeit, den soziologischen und ethnographischen Aspekten von User-Interaktionen oder zur Psychologie eines Online-Narzissmus aufwirft.

In diesem Sinne muss der Output solcher kollektiven Labore als folgerichtige – aber deswegen nicht weniger kreative – Reaktion auf die kulturellen Verwerfungen gelesen werden, die das Internet und die umfassende Digitalisierung mit sich bringen. Shreds und andere neue Kulturtechniken des Internets sind überhaupt erst durch die umfassende Medialisierung von Musik, ihre ubiquitäre Verfügbarkeit und die infiniten Bearbeitungsmöglichkeiten durch digitale Werkzeuge darstellbar. Als solche bleiben sie untrennbar verbunden, mit dem Medium, in dem sie Raum greifen.

Das Internet, Youtube, Vimeo und Co ermöglichen nicht nur bisher ungeahnte Publizität, vielmehr eröffnen sie einen aktivierten Resonanzraum, in dem sich durch die Abfolge von Beiträgen, Tagging, Sharing, Empfehlungsalgorithmen, Kommentarfunktionen und Bewertungen, durch De- und Rekonstruktionen, Aneignungen und Rekontextualisierungen dynamische Beziehungen unter den Usern und den von ihnen geposteten Artefakten entfalten. Ähnlich wie bei den schwer zu fassenden »Szenen“ einzelner Musikkulturen, zeigt sich hier der nebulöse, kollektive und distributierte Charakter kreativer Produktion, in dem der einzelne Autor lediglich eine punktuelle Rolle zu spielen vermag.

Es ist daher nicht von ungefähr, dass sich ein Großteil der Userbearbeitungen der Mittel von Parodie und Satire bedient. Die Parodie funktioniert und legitimiert sich bekanntlich dort am besten, wo sie die (vermeintlich) Mächtigen aufs Korn nimmt. Mit der Konzentration auf Stars und berühmte Musikstücke, die als originäre kreative Leistung vermarktet und – im Falle von Werken jüngeren Datums – durch entsprechende Gesetzgebung, Anwälte und Gerichte geschützt werden, dokumentieren die Bearbeitungen der User das zunehmend problematische Verhältnis der Rezipienten gegenüber Werken und Autoren innerhalb der Copyrightindustrie – den zwischengeschalteten Unternehmen der Musikwirtschaft. Sie sind sowohl Ausdruck der Wertschätzung wie auch des dringenden Emanzipationsbegehrens gegenüber der durch den Markt aufgeblähten Wirkmacht der Originale. Die Aktivitäten der User, und ihre Umgangsweisen mit Musik, sind so nicht zuletzt vielleicht auch Überlebensstrategien – andauernde Versuche, die Überfülle medialer Aufmerksamkeitsofferten zu verdauen, beziehungsweise mit den sich als Müll anhäufenden unverdaulichen Resten irgendwie klarzukommen.

Schnell gerät dabei aus den Augen, dass im Schatten der andauernden Auseinandersetzungen zwischen Urhebern, Verwerten und der zu aktiven Usern ermächtigten Konsumenten, längst neue und machtvolle Akteure auf den Plan getreten sind, denen Musik eventuell noch weniger ein Anliegen ist, als man es schon den Majors der Musikindustrie vorzuwerfen hatte. Die Geschäftsmodelle von Apple, Google, Amazon oder Facebook stellen die User und »user generated content« ins Zentrum ihrer Verwertungslogik digitaler Netzwerkökonomien. Technik und Regeln ihrer Dateninfrastrukturen setzen den Rahmen, innerhalb dessen sich die Kreativität und das Kommunikationsbedürfnis der User mitteilen darf – und schöpfen ihren Profit daraus. Wie gering seine formale Macht innerhalb dieser Systeme auch erscheinen mag, der User bleibt nichtsdestotrotz eine einflussreiche und nicht vollständig berechenbare Figur. »Reframing« und andere Workarounds, die vom Gesetzgeber oder durch Selbstverpflichtungen auferlegte technische Inhaltsfilter umgehen sollen, geben davon Zeugnis.

Der Übergang zwischen User-Kultur und Kunst ist fließend. IN THAT WEIRD PART beinhaltet daher auch Arbeiten von Künstlern, die sich als Teil dieser Kulturen verstehen oder User-Kulturen und ihre Ästhetik, als auch den korporativen Rahmen, der sie einzufangen sucht, kritisch reflektieren.

IN THAT WEIRD PART ist keine abgeschlossene Ausstellung, sondern versteht sich als Zwischenbericht in einer Recherche von CTM Festival und transmediale, die im Januar seine Fortsetzung an den beiden Festivals finden soll.

|| Vernissage || Donnerstag || 4. Oktober || 18.00 ||

|| 05–14. Oktober 2012 || Täglich 12.00–18.00 || General Public ||

Interpretation & Neue Musik

Abteilung Forschung & Entwicklung an der Hochschule für Musik
der Musik-Akademie der Stadt Basel

TO_PERFORM

Filmdokumente zur Aufführungspraxis der Neuen Musik
|| Vernissage || Donnerstag || 4. Oktober || 18.00 ||

TO_PERFORM dokumentiert das flüchtige Handlungswissen der Neuen Musik in Begegnungen mit zentralen Interpreten des 20. Jahrhunderts: Im März 2012 erarbeitete der Posaunist und Komponist Vinko Globokar sein Werk Res/As/Ex/Ins-Pirer und Luciano Berios Sequenza V, dessen Interpretationsgeschichte Globokar wesentlich geprägt hatte, mit jungen Absolventen der Hochschule für Musik Basel. Die musikalische Arbeit und Diskussionen mit Globokar wurden von einem Filmteam aus Studierenden der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel festgehalten und für ***faithful!*** in die Form eines 40-minütigen Films gebracht, der substanzielle Informationen (nicht nur) zur Aufführungspraxis enthält.

Projektteam: **Vinko Globokar** *Komposition, Posaune* | **Paul Hübner** *Trompete* | **Stephen Menotti** *Posaune* | **Reinhard Manz** *Supervision der Filmarbeiten* | **Lysann Köni**g, **Nara Pfister**, **Simon Egger** *Filmteam/Schnitt* | **Anne-May Krüger**, **Mike Svoboda** *Koordination & Kuration*

IRMAT 2.0 (Interface Research for Musical Applications and Tools)

|| Vernissage || Donnerstag || 4. Oktober || 18.00 ||
Amadis Brugnoni 130DEZIBEL (2012) | Robert Torche TAKK TOMEN (2012)

|| Demonstration || Freitag || 5. Oktober || 12.00–14.30 ||
Demonstration von IRMAT 2.0 (mit Möglichkeit, das Instrument auszuprobieren), Präsentationen nach Absprache

|| Performance || Freitag || 5. Oktober || 15.00 ||
Amadis Brugnoni 130DEZIBEL (2012) | Robert Torche TAKK TOMEN (2012)

IRMAT 2.0 ist ein Multitouch-Interface für eine flexible und intuitive Performance-Praxis der Elektronischen Musik: Mittels Objekt-, Finger-, Handtracking und Gestenerkennung interagieren Spieler mit Parametern der elektronischen Klangerzeugung und -bearbeitung. Die Performer können sich von gängigen, unveränderlichen Bedienkonzepten emanzipieren, da das Verhältnis von performativer Geste und der dadurch ausgelösten Klänge durch eigens programmierte Applikationen jeweils individuell definiert werden kann. Gegenstand der musikalischen Erfindung ist somit nicht nur der Klang, sondern auch die Spielgeste. IRMAT 2.0 wird innerhalb des Basler Forschungsfelds Kommunikation Mensch & Maschine entwickelt und schafft eine experimentelle Umgebung für Softwareentwickler, Programmierer, Musiker, Performer und Medienkünstler. In Berlin wird das Interface in Performances von Projekt-Co-Leiter Amadis Brugnoni und Robert Torche vorgestellt und interessierten Besuchern von ***faithful!*** zugänglich gemacht.

Amadis Brugnoni verweist mit seinem Stück 130DEZIBEL, die akustische Schmerzschwelle des Menschen, auf die Grenzen der Gegensätze in der akustischen Welt: *»Extreme Lautstärke steht im Kontrast zum Unhörbaren, zerhackte Körnigkeit gegenüber sanfter, schwebender Fläche und rhythmisches Pulsieren hebt sich vom Zufälligen und Unregelmässigen ab. Der Zuhörer taucht in eine Welt ein, in der er die Dimensionen der elektronischen Musik zu spüren bekommt. 130DEZIBEL ist eine Reise durch Bekanntes und Unbekanntes, durch Schönes und Hässliches, durch Warmes und Kaltes.«* (Amadis Brugnoni) Robert Torches TAKK TOMEN ist eine IRMAT-Performance, die die Möglichkeiten des Instruments weiträumig ausleuchtet.

Projektteam: **Amadis Brugnoni**, **José Navarro** *Projektleitung* | **Robert Torche** *Performance* | **Thomas Resch** *Programmierung* | **Holger Stenschke** *Koordination*

Die Projekte werden gefördert von der **Maja Sacher Stiftung, Basel** (to_perform) und dem **Bundesamt für Berufsbildung und Technologie BBT** (IRMAT 2.0)

|| 05–14. Oktober 2012 || Dienstag – Freitag || Kantine im Berghain ||

Kamingespräch

Björn Gottstein & Elke Moltrecht *Moderation*

Di. | 9. 10. | 18:00 Uhr | **Detlef Diederichsen** (Haus der Kulturen der Welt)
Mi. | 10. 10. | 21:00 Uhr | **Thomas Krüger** (Bundeszentrale für politische Bildung)
Do. | 11. 10. | 18:00 Uhr | **Rainer Riehn** (Dirigent & Komponist)
Fr. | 12. 10. | 18:00 Uhr | **John Tilbury** (Pianist)

faithful! hört im Gespräch mit Gästen Lieblingsaufnahmen, aber auch Problematisches, Kontroverses, Irritierendes zum Thema Interpretation.

»Das Unmögliche ist das,
was man nie versucht hat.«

HANS GÜNTHER ADLER (1910–88), tschechisch-deutscher Schriftsteller

Sie können so viel bewegen und möglich machen!

Als gemeinnütziger Verein finanziert sich Blickpunkte e.V. aus öffentlicher Förderung, Spenden und Mitgliedsbeiträgen.
Mit Ihrer **einmaligen oder regelmäßigen Spende** tragen Sie dazu bei, dass wir unsere kulturelle Vereinsarbeit und Projektförderungen durchführen und umsetzen können: vom Porto für die Einladungskarten zu unserer nächste Premiere über die Miete der Probenräume für unsere Musiker bis zum Baumaterial für einen Jugendworkshop über Klangobjekte. Machen Sie neue Klänge möglich!
Sie können auch **Pate für eines unserer Projekte** werden und monatlich Ihr gewünschtes Projekt mit Ihrer Patenschaftsgebühr fördern. Wir sind ein gemeinnützig anerkannter Verein und können Ihnen für Ihre Spende eine Zuwendungsbescheinigung ausstellen.
Es gibt zwei Arten von Mitgliedschaft: Reguläres Mitglied (Jahresbeitrag 50,–€) (Studenten oder Geringverdiener mit Nachweis € 30,–) oder Förder-Mitglied (Jahresbeitrag 1.1.–31.12. ab 150,–€)
Als Vereinsmitglied unterstützen Sie die kontinuierliche Arbeit von Blickpunkte e.V.: Wir knüpfen von Hannover aus ein Netzwerk durch ganz Europa, entwickeln internationale kulturelle Projekte, vermitteln klassische, zeitgenössische und interdisziplinäre Kunst aller Gattungen und fördern somit den interkulturellen Dialog. Als Mitglied informieren wir Sie regelmäßig über die Entwicklung unsere Projekte und laden Sie zu Proben und Aufführungen ein. Sie können interkulturelle und grenzüberschreitende Kunstprojekte ermöglichen!

Herzlichen Dank
Lenka Župková
Geschäftsführerin Blickpunkte e.V.
www.blick-punkte.eu

BLICKPUNKTE e.V.
Dialog • Vielfalt • Kulturen

Bitte überweisen Sie Ihre Spende an:
Blickpunkte e.V.
Hannoversche Volksbank | BLZ 251 900 01 | Konto 616 468 400
IBAN DE 08 2519 0001 0616 4684 00

Treue und Verrat
der musikalischen Interpretation

6.–7. Oktober 2012

|| **Lagerhalle Osnabrück** ||
|| **Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück** ||

|| Samstag || 6. Oktober 2012 || Lagerhalle Osnabrück ||

|| 18.00 || Eröffnungspodium

Prof. Dr. Bernd Enders (Musikwissenschaftler) | **Peter Finger** (Musiker und Komponist) |
Prof. Peter Florian (Interpret) | **Dr. Ralf Waldschmidt** (Intendant Theater Osnabrück)
Moderation: Stefan Fricke (Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk)

Warum braucht das Musikleben einen neuen Haydn-Zyklus? Warum müssen Partituren immer wieder aufs Neue belebt und gelebt werden? Führt die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret nicht zu einer Entfremdung des Arbeitsprozesses? Was ist musikalische Authentizität, und darf ein Musiker auf der Bühne fühlen, was er spielt? Gibt es einen Fortschritt in der Interpretation und werden die Aufführungen im Laufe der Zeit immer besser? Ist der Interpret tatsächlich das Double des Komponisten, wie René Leibowitz es einmal formulierte? Oder verschwindet er gar, wie Hindemith glaubte, ganz hinter dem Werk? Und was ist eigentlich das berühmte »Beste« der Musik, was, so Gustav Mahler, nicht in den Noten steht? Es diskutieren Musikwissenschaftler, Musiker, Komponisten und Intendanten.

Konzerteinführungen: Stefan Fricke

|| 20.00 || The Vegetable Orchestra *siehe Seite 17*

|| 21.30 || Re-Work *siehe Seite 16*

|| 22.30 || Club der toten Songwriter *siehe Seite 29*

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück ||

Konzerteinführungen: Oliver Schneller

|| 14.00–16.30 || Matinee-Konzert

Lenka Zupkova & Susanne Zapf *Violine*
Reynard Rott & Anton Lukoszevieze *Violoncello*
Vincent Royer & **Garth Knox** *Viola*
Sebastian Wendt & Theo Nabicht *Bassklarinette*

Matthias Bauer VL SZ (2002) *für Violine solo* | **Susanne Zapf**
Klaus K. Hübler OPUS BREVE (1988) *für Violoncello* | **Reynard Rott**
Klaus K. Hübler OPUS BREVE (1988) *für Violoncello* | **Anton Lukoszevieze**
Gerald Eckert L'ÉNTENDUE DES FINS ÉCLATS ÉPARSE (1997/2002) *für Violine solo* | **Lenka Župková**
Morton Feldman PROJECTION I (1950) *für Violoncello* | **Reynard Rott**
Morton Feldman PROJECTION I (1950) *für Violoncello* | **Anton Lukoszevieze**
Kaija Saariaho SOUPIR DE L'OBSCUR (2006) *für Viola und Elektronik* | **Garth Knox**
Iris ter Schiphorst HI BILL (2005) *für Bassklarinette solo* | **Theo Nabicht**
Iris ter Schiphorst HI BILL (2005) *für Bassklarinette solo* | **Sebastian Wendt**
Kaija Saariaho SOUPIR DE L'OBSCUR (2006) *für Viola und Elektronik* | **Garth Knox**
|| PAUSE ||
John Lely HARMONICS FOR REAL STRINGS (2006) *für Violoncello* | **Reynard Rott**
Rebecca Saunders CAERULEAN (2011) *für Bassklarinette* | **Sebastian Wendt**
Oliver Schneller HAIKU (2012) *für Violine* | **Susanne Zapf**
Oliver Schneller HAIKU (2012) *für Violine* | **Lenka Župková**
Giacinto Scelsi MANTO I & II (1967) *für Viola* | **Vincent Royer**
John Lely HARMONICS FOR REAL STRINGS (2006) *für Violoncello* | **Anton Lukoszevieze**
Giacinto Scelsi MANTO I & III (1967) *für Viola* | **Garth Knox**
Rebecca Saunders CAERULEAN (2011) *für Bassklarinette* | **Theo Nabicht**

Nirgends kann der Solist sich ausleben wie im Solostück, wo er keine Rücksicht nehmen muss auf lästige Kollegen, die vielleicht jede persönliche Regung unterbinden, streng auf den Notentext verweisen und das Gemeinsame des Ensembles einfordern. Nirgends aber ist der Solist so auf sich selbst zurückgeworfen, sowohl was den Klang als auch was die ästhetischen Entscheidungen angeht. Er allein verantwortet die Interpretation und prägt und gestaltet sie mit seinem Klangideal. Im direkten Vergleich ist es möglich, die Leerstellen der Partitur und die Selbstermächtigung der Interpreten im Einzelfall nachzuvollziehen, ganz gleich, ob es um offen notierte Grafiken geht oder um streng determinierte Notentexte. Diesen Unterschied markieren z. B. **Matthias Bauers** kurze musikalische Grafik VL SZ, jede Zeile soll in geschlagenen fünfzehn Sekunden realisiert werden, und **Klaus K. Hüblers** OPUS BREVE, das durch seinen hohes Schwierigkeitsgrad berühmt wurde. Dadurch dass Hübler Bogendruck, Bogengeschwindigkeit, Bogengestik, Gestik der linken Hand, Druck der linken Hand etc. je einzeln notiert, wird der Interpret in ein Anweisungsnetz verstrickt, dass einerseits große Klangnuancen ermöglicht, den Interpreten gleichzeitig aber zu überfordern droht.

Um Farben und Farbbewegungen geht es in **Gerald Eckerts** L'ÉTENDUE DES FINS ÉCLATS, ÉPARSE (»zersplitterte Ausdehnungen, vereinzelt«), dem ein komplexer Strukturprozess zugrunde liegt, den der Interpret auf der Ebene des Tempos, durch Gestik und Ausdruck, durch die Räumlichkeit des Klangs gestalten muss. Ein ähnliches Interesse an Farben hatte **Morton Feldman**, dessen Werke bekanntlich von den Malern des abstrakten Expressionismus beeinflusst wurden. Auf dem Weg zu seinen gewebten Texturen späterer Jahrzehnte experimentierte Feldman in den Fünfzigerjahren zunächst mit verschiedenen Notationsformen, darunter eine Kästchennotation, die die Dauer eines Tons genau, die Tonhöhe aber nur dem Register nach (tief-mittel-hoch) angibt. Feldmans PROJECTIONS sind frühe Beispiele der nicht determinierten Musik, einen Weg, den nicht er, sondern viel mehr seine Kollegen der New York School, Earle Brown, John Cage und Christian Wolff weiter verfolgten und radikalisierten.

Jeder Komponist verbindet je eigene Qualitäten mit einem Instrument, und diese manchmal ganz privaten Assoziationen prägen dann auch die Werke. Für **Kaija Saariaho** zum Beispiel ist die Bratsche ein Instrument des Atmens, was es als Medium eines »Seufzers der Dunkelheit« prädestinierte. Die finnische Komponistin las damals die Gedichte Trakls in einer zweisprachigen Ausgabe auf Französisch und Deutsch, und diese sprachliche Konfrontation führte sie zur Gegenüberstellung von Instrument und Elektronik, wobei Saariaho offen lässt, welche Sprache der Bratsche, welche der Elektronik zugehört. Einen ganz anderen Assoziationsraum öffnet das Instrument E-Bass bei **Iris ter Schiphorst**, denn die Komponisten hat früher nicht nur viel E-Bass in verschiedenen Bands und Formationen gespielt, sondern hegte auch eine besondere Zuneigung zum Basspiel des amerikanischen Popmusikers Bill Laswell. Ihm ist HI BILL gewidmet, auch wenn der weiche Funkbass von Laswell hier auf die Bassklarinette übertragen werden musste.

Ganz aus dem Instrument und meist aus einer einzigen Bewegung heraus imaginiert **Rebecca Saunders** ihre Stücke. In CAERULEAN, das wie viele andere ihrer jüngsten Werke auf Samuel Becketts STIRRINGS STILL zurückgeht, ist es eine gewisse Unsicherheit des Klangs, die das Stück prägt und bei dem den Interpreten die undankbare Aufgabe zufällt, auch Fehlerhaftes und Unvollkommenes zu produzieren. Man soll sich nicht sicher sein, ob die Töne ganz und gar erklingen, erläuterte Saunders einmal das Konzept. Und so werden die Töne in Caerulean häufig unter- und überblasen und neue Spieltechniken ausgereizt.

Die Konzentration des Haikus ist eine besondere Herausforderung, weil es den Autoren zwingt stilistische und formale Kriterien auf engstem Raum zu erfüllen. Das gilt natürlich auch für den Komponisten eines Haikus und dessen Interpreten, der mit wenig Bogenstrichen und klaren Linien das ästhetische Ideal des Haikus und die darin enthaltene Schilderung auf den Punkt zu bringen hat. **Oliver Schneller** wählte für sein Geigenstück HAIKU das folgende Gedicht aus dem 18. Jahrhundert aus: »Standing still at dusk/Listen … in far distances/The song of froglings!«

Eine ganz besondere Entstehungsgeschichte haben die Werke von **Giacinto Scelsi**, der zunächst frei auf einem elektronischen Tasteninstrument, der Ondiola, improvisierte, diese Improvisationen auf Tonband aufzeichnete und dann einem Transkriptoren anvertraute, der die Tonbänder als Notentext einrichtete, je nachdem als Orchester-, als Chor- oder als Viola-Stück, die dann wieder von Scelsi in Zusammenarbeit mit den Interpreten überarbeitet wurden. In der Entstehung wurden also bereits mehrere Interpretationsvorgänge durchlaufen, die dann schließlich mit der Interpretation des Interpreten auf der Bühne endet. In MANTO arbeitet der Solist mit zahlreichen experimentellen Spieltechniken, wohl um den Klangeffekten der ursprünglichen Ondiola-Improvisation nahe zu kommen. Es gehe dabei, wie der Bratschist Vincent Royer anmerkt, weniger darum, »einen bestimmten Stil zu treffen«, sondern um den »direkten Zugang zu der ursprünglichen Energie, dem Klang, den Scelsi als Spiegel des Universums verstand«.

|| Sonntag || 7. Oktober 2012 || Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück ||

|| 19.00 || Tout seul, mais ensemble

Lenka Zupkova & Susanne Zapf *Violine*
Reynard Rott & Anton Lukoszevieze *Violoncello*
Vincent Royer & Garth Knox *Viola*
Sebastian Wendt & Theo Nabicht *Bassklarinette*
Julia Mihály *Sopran*
Damian Marhulets *Oboe*
open string quartet
Christiane Kumetat *Violine*
Susanne Schulz *Violine*
Johanna Geith *Viola*
Willem Schulz *Violoncello*
Kammerorchester der Musik- und Kunstschule der Stadt Osnabrück
Marlis Voges und Karsten Nagel *Leitung*
Lenka Župková, Reynard Rott *Einstudierung*

Cornelius Cardew TREATISE (1963–67)
Kammerorchester der Musik- und Kunstschule der Stadt Osnabrück
Marlis Voges und Karsten Nagel *Leitung*

Earle Brown
NOVEMBER 1952 (»Synergy«) aus FOLIO (1952/53) *for piano(s) and/or other instruments or sound-producing media*
DECEMBER 1952 aus FOLIO (1952/53) | *for one or more instruments and or sound producing media*
Lenka Župková & Susanne Zapf *Violine*
Reynard Rott & Anton Lukoszevieze *Violoncello*
Vincent Royer & Garth Knox *Viola*
Sebastian Wendt & Theo Nabicht *Bassklarinette*
Julia Mihály *Sopran*
Damian Marhulets *Oboe*

Willem Schulz HAUT 8 (2004) *für Streichquartett*
Willem Schulz HOLZ.METALL. (2007) aus dem Zyklus FERNER GESANG – *19 musikalische Skulpturen für inszeniertes Streichquartett*
open string quartet
Christiane Kumetat *Violine*
Susanne Schulz *Violine*
Johanna Geith *Viola*
Willem Schulz *Violoncello*

Earle Brown
MUSIC FOR »TRIO FOR FIVE DANCERS« June 1953 aus FOLIO (1952/53) *for piano and/or other instruments*
FOUR SYSTEMS January 1954 aus FOUR SYSTEMS (1954) *Piano and or other instruments or sound producing media*
Lenka Župková & Susanne Zapf *Violine*
Reynard Rott & Anton Lukoszevieze *Violoncello*
Vincent Royer & Garth Knox *Viola*
Sebastian Wendt & Theo Nabicht *Bassklarinette*
Julia Mihály *Sopran*
Damian Marhulets *Oboe*

In dem Streichquartett HAUT 8 von **Willem Schulz** werden die natürlichen Faserstrukturen von Maulbeerbaumrinden in traditionelle Notationsformen eingetragen. So entstehen glissandierende Stimmführungslinien in einem definierten Tonraum. Mit der Größe und Positionierung der Notenlinien wechselt auch das Bezugssystem für die Tonlinien. Weitere und engere Systeme verkörpern gewissermaßen engere und weitere Bewußtseinsgrößen. HOLZ.METALL begreift die Streichinstrumente als Werkstücke aus Holz und Metall, die quasi handwerklich bearbeitet werden. Die MusikerInnen folgen dabei einer grafischen Notation, die aber in einer Legende genau definiert ist.

Zu den Werken von Cardew und Brown siehe auch Seite 38 und 15

Øystein Aarseth (1968–1993), besser bekannt unter dem Pseudonym Euronymous, war Gitarrist der norwegischen Black-Metal-Band MAYHEM sowie Gründer und Inhaber des Labels DEATHLIKE SILENCE PRODUCTIONS.
Peter Ablinger (*1959) ist österreichischer Komponist. 1988 gründete er das Ensemble ZWISCHENTÖNE. Er lebt in Berlin.
Ondřej Adámek (*1979), tschechischer Komponist, war 2010 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und lebt in Berlin.
Ingeborg Allihn (*1936) ist Musikwissenschaftlerin und arbeitet freischaffend als Musikpublizistin und Rundfunkjournalistin.
Alter Ego, Neue-Musik-Ensemble aus Italien, vertieft seit seiner Gründung im Jahre 1991 die Zusammenarbeit mit Künstlern unterschiedlichster Provenienz.
Louis Andriessen (*1939) ist ein niederländischer Komponist, der einen eigenen postminimalistischen Stil prägte.
Anima Quartett wurde 2005 von vier Studenten der St. Petersburger Musikhochschule gegründet.
Georges Aperghis (*1945) ist französischer Komponist griechischer Herkunft, der das Musiktheater in den Siebzigerjahren revolutionierte.
Séverine Ballon (*1980) ist französische Cellistin, Mitglied des Elision Ensembles, von Multilatérale und des Ensemble Sillages.
Malin Bång (*1974) ist schwedische Komponistin und Performerin und war 2012 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.
Ludolf Baucke (*1939) lebt und arbeitet als Musikkritiker in Hannover.
Matthias Bauer (*1959) ist Kontrabassist aus Berlin. 1980 verließ er die DDR und lebte in Lyon und in Köln.
George Benjamin (*1960) ist englischer Komponist, Dirigent, Pianist und Lehrer.
Leonard Bernstein (1918-1990) war US-amerikanischer Dirigent und Komponist.
Michael von Biel (*1937) ist ein deutscher Komponist, Cellist und Maler. Seit 1966 lebte Michael von Biel in Köln, wo er mit Künstlern der Fluxus-Bewegung in Kontakt kam.
Pierre Boulez (*1925) ist französischer Komponist. Er gehört zu den herausragenden Vertretern der seriellen Musik.
Glenn Branca (*1948) ist ein US-amerikanischer Avantgarde-Komponist und Gitarrist. In seinen Werken verbindet er Minimal Music, Rock, Drone und Noise.
Gunnar Brandt-Sigurdsson (*1969) ist Tenor und Countertenor mit dem Schwerpunkt zeitgenössische Musik.
Anthony Braxton (*1945) ist amerikanischer Komponist und Multiinstrumentalist. Seine Jazzkompositionen wurden beeinflusst von Charles Ives, Harry Partch und John Cage.
Benjamin Britten (1913–1976) war englischer Komponist, Dirigent und Pianist.
Earle Brown (1926-2002) war US-amerikanischer Komponist. Mit Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff bildete er die so genannte New York School.
Amadis Brugnoni (*1987) ist Schweizer Musiker, Audiodesigner und Soundingenieur.
John Cage (1912–1992) war US-amerikanischer Komponist und Künstler.
Cornelius Cardew (1936–1981) war britischer Komponist, Improvisationsmusiker und Kommunist.
Clare Cooper (*1981) ist australische Harfinistin, die im Bereich der freien Improvisation aktiv ist. Sie lebt in Berlin.
Kurt Cobain (1967–1994) war Sänger und Gitarrist der Band NIRVANA. 1994 nahm er sich das Leben.
George Crumb (*1929) ist US-amerikanischer Komponist.
Ian Curtis (1956–1980) war Sänger und Gitarrist der englischen Post-Punk-Band JOY DIVISION. 1980 nahm er sich das Leben.
Xavier Darasse (1934–1992) war französischer Komponist und Organist.
Detlef Diederichsen (*1960) ist Journalist und Musiker. Seit 2006 ist er Bereichsleiter für Musik, Tanz und Theater im Berliner Haus der Kulturen der Welt.
Diedrich Diederichsen (*1957) ist Kulturwissenschaftler, Kritiker, Journalist, Kurator, Autor, Essayist und Hochschullehrer.
Bill Dietz (*1983) ist US-amerikanischer Komponist. Seit 2007 leitet er das Ensemble ZWISCHENTÖNE. Er lebt und arbeitet in Berlin.
DJ Hashimoto (*1980) (alias: Damian Marhulets) ist Komponist und spielt Oboe, Klavier und elektronische Instrumente. Er lebt in Hannover.
DJ Olive (*1961) (alias: Gregor Asch) arbeitet als DJ in den Bereichen Free Improv, Jazz und Illbient. Er lebt in Kanada.
Gerald Eckert (*1960) ist Komponist, Mitinitiator der Festivals »Chiffren« und »ProvinzLärm« und unterrichtet in Seoul.
Bernd Enders (*1947) ist Musikwissenschaftler mit den Fachgebieten Systematische Musikwissenschaft/Musikelektronik. Er lehrt in Osnabrück.
ensemble mosaik, Neue-Musik-Ensemble aus Berlin, wurde 1997 von jungen Berliner Instrumentalisten und Komponisten gegründet. Schwerpunkt der Arbeit sind die Live-Elektronik und alternative Konzertformen.
Kai Fagaschinksi (*1974) bewegt sich als Klarinettist im Umfeld der freien Improvisation. Er lebt in Berlin.
Gabriel Fauré (1845–1924) war französischer Komponist.
Morton Feldman (1926–1987) war US-amerikanischer Komponist und gemeinsam mit Earle Brown, John Cage und John Wolff Teil der New York School.
Brian Ferneyhough (*1943) ist ein englischer Komponist und initiierte als solcher die Strömung der New Complexity.
Peter Finger (*1954) ist Gitarrist, lebt und arbeitet in Osnabrück und gründete dort das Label ACOUSTIC MUSIC RECORDS.
Michael Finnissy (*1946) ist ein englischer Komponist und Pianist.
Peter Florian (*1944) studierte Klavier und ist als Komponist weitgehend Autodidakt.
Stefan Fricke (*1966) studierte Musikwissenschaft und Germanistik. Er ist Musikpublizist und Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk.
Björn Gottstein (*1967) studierte Musikwissenschaften und lebt als freier Journalist in Berlin.
Christoph Grund (*1961) ist Komponist und Pianist. Er lebt in Berlin.
Bernhard Haas (*1964) ist Organist und Musiktheoretiker, der außerdem Klavier, Cembalo, Kirchenmusik und Komposition studierte.
Boris Hegenbart (*1969) ist Komponist, Klangkünstler und Musiker. Er arbeitet mit elektroakustischen Speichermedien. Er lebt in Berlin.

Kristjana Helgadóttir (*1972) ist isländische Flötistin. Sie ist Mitglied des Ensemble ADAPTER und lebt in Berlin.
Heinz Holliger (*1939) ist Schweizer Oboist, Komponist und Dirigent.
Klaus K. Hübler (*1956) ist Komponist. Er lebt und arbeitet in München.
Shabaka Hutchings (*1984) ist englischer Jazz-Klarinettist und -Saxofonist und Mitglied der experimentellen Jazz-Gruppe ZED U.
Matt Ingalls (*1970) ist ein US-amerikanischer Komponist und Klarinettist und Gründungsmitglied der sfSoundGroup.
Charles Ives (1874–1954) war US-amerikanischer Komponist. Er gehört zu den experimentierfreudigsten und kompromisslosesten Komponisten seiner Zeit.
Ives Ensemble, Neue-Musik-Ensemble aus Amsterdam, wurde 1986 von John Snijders gegründet. Es ist auf nicht dirigierte Kammermusik des 20. und des 21. Jahrhunderts spezialisiert.
Lydia Jeschke (*1967) ist Musikwissenschaftlerin und wurde über Luigi Nonos *Prometeo* promoviert. Sie arbeitet als Redakteurin beim SWR und lebt in Freiburg.
Janis Joplin (1943–1970) war US-amerikanische Rock-Sängerin und eine Symbolfigur der Hippie-Kultur.
Mauricio Kagel (1931–2008) war argentinisch-deutscher Komponist, der in den Sechzigerjahren das moderne Musiktheater revolutionierte.
Das Kammerorchester der Musik- und Kunstschule der Stadt Osnabrück besteht seit zwei Jahren. Es hat ca. 20 Mitglieder im Alter von 11 bis 18 Jahren, die unter der Leitung von Marlis Voges und Karsten Nagel Werke für Streichensemble aus unterschiedlichen Epochen erarbeiten und aufführen.
George Kentros (*1964) ist schwedischer Violinist US-amerikanischer Herkunft. Er spielt neue und experimentelle Musik.
Garth Knox (*1956) ist irischer Bratschist. Er war Gründungsmitglied des ARDITTI STRING QUARTET und lebt heute als Solist in Paris.
Jörg Königsdorf (*1965) arbeitete als freier Musikkritiker für die Süddeutsche Zeitung, den Tagesspiegel und die Opernwelt. Seit 2012 ist er Chefdramaturg der Deutschen Oper Berlin.
Józef Koffler (1896–1944) war ein polnischer Komponist, Musikpädagoge und Musikjournalist. Er wurde mit seiner Familie von deutschen Soldaten ermordet.
Thomas Krüger (*1959) studierte Theologie, war dann Vikar, Gründungsmitglied der Sozialdemokraten der DDR, später in verschiedenen politischen Positionen und ist seit 2000 Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung.
Hans Peter Kuhn (*1952) ist Klangkünstler und Komponist. Er lebt und arbeitet in Berlin.
György Kurtág (*1926) ist ungarischer Komponist.
Helmut Lachenmann (*1935) ist Komponist. Mit dem Begriff der Musique concrète instrumentale revolutionierte er in den Sechzigerjahren das Konzept der musikalischen Interpretation.
Bernhard Lang (*1957) ist österreichischer Komponist und Musiker. Er spielte Rock-, Jazz- und Weltmusik. Er lebt in Wien.
Klaus Lang (*1971) ist Komponist, Konzertorganist und Improvisationsmusiker. Er unterrichtet in Graz.
Thomas Lehn (*1958) ist studierter Tonmeister und Pianist. Neben neuer Klaviermusik wurde er vor allem mit seinen Synthesizer-Improvistationen berühmt.

John Lely (*1976) studierte am Goldsmiths mit Roger Redgate, Dave Smith, John Tilbury und mit Michael Parsons. Er kuratiert und performt in Konzerten u. a. mit Antoine Beuger, Cornelius Cardew, Philip Corner und lebt in London.
György Ligeti (*1923–2006) war österreichischer Komponist ungarischer Herkunft.
Hartmut Lück (*1939) ist Musikwissenschaftler, lehrte in Bremen und in Oldenburg und arbeitet als freiberuflicher Publizist.
Anton Lukoszevieze (*1965) ist englischer Cellist experimenteller Musik. 1995 gründete er das ENSEMBLE APARTMENT HOUSE.
Julia Mihály (*1984) ist als Sängerin spezialisiert auf die Interpretation Neuer Musik, insbesondere mit Live-Elektronik.
Cathy Milliken war als Oboistin und Komponistin Gründungsmitglied des ENSEMBLE MODERN. Bis 2011 leitete sie das Education Program der Berliner Philharmoniker.
Minguet Quartett, Streichquartett aus Köln, wurde 1988 gegründet. Zu dem breiten Repertoire des Quartetts gehören die gesamten Streichquartette von Wolfgang Rihm.
Eduardo Moguillansky (*1977) ist argentischnischer Komponist. Er lebt in Darmstadt.
Elke Moltrecht (*1962) ist Musikwissenschaftlerin und Kuratorin. Sie leitete die Musikprogramme im Podewil und im Ballhaus Naunynstraße sowie als Geschäftsführerin »Musik 21 Niedersachsen«.
Jim Morrison (1943–1971) war als US- amerikanischer Sänger, Songwriter und Frontmann der Rockgruppe THE DOORS.
Theo Nabicht (*1963) ist Klarinettist und Komponist und hat zahlreiche Werke, vor allem für Kontrabassklarinette uraufgeführt.
Karsten Nagel ist Cellist und Mitglied des Orchesters »pro musica« und Dozent an der Fachhochschule und der Universität Osnabrück.
Conlon Nancarrow (1912–1997) war US-amerikanischer Komponist, der 1940 nach Mexiko auswanderte, wo er 50 Jahre lang Werke für das Player Piano komponierte.
Giorgio Netti (*1963) ist italienischer Komponist. Berühmt wurde er mit Werken, die die Grenzen der Instrumente ausloteten.
Max Nyffeler (*1941) ist Schweizer Musikwissenschaftler mit dem Arbeitsschwerpunkt neue Musik. Er lebt in München.
Morten J. Olsen (*1981) ist norwegischer Schlagzeuger, der im Bereich der freien Improvisation aktiv ist. Er lebt in Berlin.
Open String Quartet, Streichquartett aus Osnabrück, wurde 2005 gegründet, um im Grenzbereich zwischen klassischer Musik, Jazz, freier Improvisation und Musiktheater zu experimentieren.
Marianthi Papalexandri-Alexandri (*1974) ist griechische Komponistin. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Verfremdung des musikalischen Aktes. Sie lebt in Berlin.
Pellegrini Quartett, Streichquartett aus Freiburg, wurde 1989 gegründet und gehört zu den bedeutenden Streichquartetten des internationalen Musiklebens, die sich über die klassisch-romantische Literatur hinaus mit Nachdruck der Musik der unmittelbaren Gegenwart widmen.
Mattias Petersson (*1972) ist schwedischer Pianist und Komponist. Er arbeitet im Bereich der experimentellen elektronischen Musik und der Klangkunst.
Bernfried Pröve (*1963) ist Komponist aus Braunschweig. Er studierte Orgel, Schulmusik und Komposition in Berlin.
Éliane Radigue (*1932) ist französische Komponistin und Wegbereiterin der elektronischen Musik.

Steve Reich (*1936) ist US-amerikanischer Komponist und einer der Begründer der Minimal Musik.
Trond Reinholdtsen (*1972) ist norwegischer Komponist mit Hang zur ästhetischen Provokation.
Rainer Riehn (*1941) ist ein deutscher Komponist und Dirigent sowie Herausgeber musikwissenschaftlicher Schriften.
Wolfgang Rihm (*1952) ist deutscher Komponist. Er lebt in Karlsruhe.
Jessica Rona (*1979) ist US-amerikanerische Bratschistin mit dem Repertoireschwerpunkt neue Musik. Sie lebt in Freiburg.
Reynard Rott (*1972)ist US-amerikanischer Cellist an der Staatsoper Hannover.
Vincent Royer ist französischer Bratschist und Mitglied des Gürzenich-Orchesters Köln.
Frederic Rzewski (*1938) ist US- amerikanischer Komponist und Pianist. Zusammen mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum gründete er 1966 in Rom das Live-Elektronik-Ensemble MUSICA ELETTRONICA VIVA. Er lebt in Belgien.
Kaija Saariaho (*1952) ist finnische Komponistin und lebt in Paris.
Eric Satie (1866–1925) war französischer Komponist und Wegbereiter der musikalischen Avantgarde.
Rebecca Saunders (*1967) ist englische Komponistin. Sie lebt in Berlin.
Giacinto Scelsi (1905–1988) war italienischer Komponist und profiliertes Mitglied des Hochadels.
Oliver Schneller (*1966) ist Komponist und seit 2012 Professor an der HMTM Hannover.
Johannes Schöllhorn (*1962) ist Komponist und seit 2009 Professor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.
Arnold Schönberg (1874–1951) war österreichischer Komponist, Musiktheoretiker, Kompositionslehrer, Maler, Dichter und Erfinder. 1933 emigrierte er in die USA.
Willem Schulz (*1950)ist Komponist und Cellist. Er spielte u. a. mit dem ENSEMBLE MUSICA NEGATIVA.
Martin Schüttler (*1974) ist Komponist und lehrt in Frankfurt am Main und in Marburg.
Salvatore Sciarrino (*1947) ist italienischer Komponist, der besonders für seine Kammermusik und seine Musiktheaterwerke bekannt ist.
sfSoundGroup, Neue-Musik-Ensemble aus San Francisco, experimentiert seit 1999 mit neuen Formen der zeitgenössischen Musik.
Nikos Skalkottas (1904–1949) war ein griechischer Komponist und Wegbereiter der Moderne in Griechenland.
Solistenensemble Kaleidoskop, Streicherensemble aus Berlin, widmet sich seit 2006 der alten und der neuen Musik sowie ungewöhnlichen Konzertformaten.
Mathias Spahlinger (*1944) ist Komponist. Er lehrte u. a. in Freiburg und gilt als Wegbereiter des dialektischen Komponierens. Er lebt in Berlin.
Karlheinz Stockhausen (1928–2007) war deutscher Komponist und Pionier der musikalischen Avantgarde.
Ernst Surberg (*1966) ist Pianist und Mitglied des ensemble mosaik.
James Tenney (1934–2006) war ein US- amerikanischer Komponist und Initiator der Plain Sound Bewegung.

Iris ter Schiphorst (*1956) ist Komoponistin neuer und experimenteller Musik. Sie lebt in Berlin.
John Tilbury (*1936) ist ein britischer Pianist. Seit 1980 war er Mitglied des Improvisationsensembles AMM.
Robert Torche (*1989) ist Schweizer Audiodesigner und lebt in Basel.
Øyvind Torvund (*1976) ist norwegischer Komponist und experimentiert mit musikalischen Formen und Vermittlungsverfahren.
Edgard Varèse (1883–1965) war ein amerikanischer Komponist französischer Herkunft und Wegbereiter der musikalischen Avantgarde.
Vegetable Orchestra, Gemüse-Orchester aus Wien, interpretiert die Meisterwerke des 20. und 21. Jahrhunderts seit 1998 mit Gurkophon, Karottenflöte, Lauchgeige und vielen anderen essbaren Instrumenten.
Sid Vicious (1957–1979) war britischer Punkrock-Musiker und Bassist der Band SEX PISTOLS.
Anton Webern (1883–1945) war Komponist und einer der Pioniere der dodekaphonen Musik.
Ralf Waldschmidt (*1958) war bis 2011 Operndirektor am Theater Augsburg und ist seit der Spielzeit 2011/12 Intendant des Theaters Osnabrück.
Sebastian Wendt (*1988) ist Klarinettist und Komponist mit den Schwerpunkten neue und elektronische Musik.
Kai Wessel (*1964) ist Countertenor, Komponist und Musikpädagoge mit dem Arbeitsschwerpunkt neue Musik.
Without Additives No Stars Big Band, experimentelles Ensemble aus Hannover, komponiert, interpretiert, programmiert und interpoliert seit 2010 neue Musik.
Iannis Xenakis (1922–2001) war französischer Komponist griechischer Herkunft. Er wurde mit stochastisch gearbeiteten Werken berühmt.
Kerry Yong (*1976) ist englischer Pianist und Keyboarder. Er transkribiert und paraphrasiert Klassiker der Moderne. Yong lebt in London.
La Monte Young (*1935) ist US-amerikanischer Komponist und Pionier der Minimal Musik.
Lothar Zagrosek (*1942) ist als Dirigent einer der wichtigsten Interpreten zeitgenössischer Musik. Er lebt in Berlin.
Susanne Zapf (*1979) ist Geigerin und Mitglied des Sonar Quartetts. Sie lebt in Berlin.
Lenka Župková (*1970) ist tschechische Geigerin, Bratschistin und Komponistin. Sie leitet das ENSEMBLE MEGAPHON.

Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds.
Mit freundlicher Unterstützung durch Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur | NDR Musikförderung in Niedersachsen | Stiftung Niedersachsen |
Dank an Lagerhalle | Kunsthalle Dominikanerkirche | Musikland Niedersachsen | Centre Henri Pousseur | Kunst und Musikschule in Osnabrück | Freunde der Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück e. V. | Kulturbüro der Stadt Osnabrück |
Medienpartner Neue Zeitschrift für Musik | Jazzthetik | Jungle World | Glissando | Stadtblatt Osnabrück |

Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds.
Mit freundlicher Unterstützung durch die Initiative Neue Musik Berlin e.V. | Bezirksamt Pankow/Kulturamt | The British Council | Botschaft des Königreichs der Niederlande | Berliner Künstlerprogramm des DAAD | Österreichisches Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur | Deutschlandradio Kultur | Königlich Norwegische Botschaft | Swedish Arts Council | Musik-Akademie der Stadt Basel/Hochschule für Musik und IRMAT Basel | Copie Privée | SACEM |
Dank an Berghain | Villa Elisabeth | Wabe | ctm-festival | titanic comfort hotel | Starcar |
Medienpartner Zitty | Neue Zeitschrift für Musik | Jazzthetik | Jungle World | Glissando | Mitteschön | Exberliner |

BERLIN TICKETS

Informationen zum Kartenvorverkauf über die Festivalhomepage www.faithful-festival.de

Festivalpass 80,00 €/erm. 60,00 €

Freitag, 05. Oktober 2012
Einzeltickets 17,00 €/erm. 14,00 €

Samstag, 06. Oktober 2012
Tageskarte 17,00 €/erm. 14,00 €
14.00 Uhr Einzelticket 3,00 €
ab 19.00 Uhr 17,00 €/erm. 14,00 €

Sonntag, 7. Oktober 2012
Tageskarte 17,00 €/erm.14,00 €
16.00 Uhr 7,00 €/erm. 5,00 €
18.00 Uhr 13,00 €/erm. 10,00 €

Freitag, 12. Oktober 2012
Einzeltickets 17,00 €/erm. 14,00 €

Samstag, 13. Oktober 2012
Tageskarte 20,00 €/erm. 16,00 €
15.00 Uhr 7,00 €/erm. 5,00 €
ab 18.00 Uhr 17,00 €/erm. 14,00 €

Sonntag, 14. Oktober 2012
Tageskarte 23,00 €/erm. 19,00 €
15.00 Uhr 7,00 €/erm. 5,00 €
17.30 Uhr 13,00 €/erm. 10,00 €
20.30 Uhr 13,00 €/erm. 10,00 €

BERLIN VERANSTALTUNGSORTE VERKEHRSANBINDUNG

Bartholomäuskirche Friedrichshain | Friedenstr. 1 | 10249 Berlin-Friedr.-Kreuzb.
Bus 200, Tram M4 HALTESTELLE Am Friedrichshain | *Ecke Otto-Braun-Straße*

Berghain | Am Wriezener Bahnhof | 10243 Berlin-Friedrichshain-Kreuzberg
S-Ostbahnhof | Bus 240 + 347 HALTESTELLE Franz-Mehring-Platz | *100 Meter zu Fuss*

General Public | Schönhauser Allee 167c | 10435 Berlin-Prenzlauer Berg
U2 Senefelder Platz | *100 Meter Richtung Eberswalder Strasse zu Fuss*

Kammermusiksaal der Philharmonie | Herbert-von-Karajan-Straße 1 |
10785 Berlin-Mitte | Bus 200 HALTESTELLE Philharmonie, S + U Bhf. Potsdamer Platz,
Tram M85 + M48 HALTESTELLE Kulturforum

King Karaoke Bar | Leibnizstraße 68 | 10625 Berlin-Charlottenburg
S-Bhf. Savignyplatz | U-Bhf. Wilmersdorfer Strasse | Bus 101 + X34, Tram M49 | *Ecke Kantstrasse*

St. Matthias Kirche Schöneberg | Goltzstraße 29 | 10781 Berlin-Schöneberg
Bus 204 HALTESTELLE Winterfeldplatz | U1, 2 + 4 Bhf. Nollendorfplatz
Die Kirche befindet sich direkt auf dem Winterfeldplatz

Villa Elisabeth | Invalidenstraße 3 | 10115 Berlin-Mitte
Tram M8 + 12 HALTESTELLE Brunnen-/Invalidenstrasse | U8 Rosenthaler Platz | *150 m zu Fuss*

Wabe | Danziger Straße 101 | 10405 Berlin-Prenzlauer Berg
Tram M10 HALTESTELLE Winsstraße | Tram M4 HALTESTELLE Greifswalder/Danziger Str.
auf der Rückseite des »Theater unterm Dach« gelegen

OSNABRÜCK TICKETS

Vorverkauf | Tourist-Information
Bierstr. 22–23 | 49074 Osnabrück
Tel. 0541/323-2202 | Fax: 0541 323-2709
tourist-information@osnabrueck.de
montags bis freitags: 9.30 bis 18 Uhr
samstags: 10 bis 16 Uhr
Online-Kartenverkauf unter
www.faithful-festival.de

Samstag, 06. Oktober 2012
18.00 Uhr Eintritt frei
20.00 Uhr 12,00 €/erm. 7,50 €
21.30 Uhr + 22.30 Uhr Eintritt frei

Sonntag, 7. Oktober 2012
14.00 Uhr Eintritt frei/Spenden erbeten
19.00 Uhr 12,00 €/erm. 7,50 €

Festivalpass 20,00 €/erm. 12,00 €

OSNABRÜCK VERANSTALTUNGSORTE

Kunsthalle Dominikanerkirche Hasemauer 1 | 49074 Osnabrück | Tel. 0541/323-2190
Lagerhalle Rolandsmauer 26 | 49074 Osnabrück | Tel. 0541/33874-0

IMPRESSUM

BERLIN
SCHIRMHERR Lothar Zagrosek
IDEE Elke Moltrecht
PROGRAMM Björn Gottstein & Elke Moltrecht
PROJEKTLEITUNG Björn Gottstein & Elke Moltrecht
PROJEKTORGANISATION Meli Andres
PROJEKTASSISTENZ Lena Struve
PRESSEARBEIT Guido Moebius
TECHNISCHE LEITUNG Oren Gerlitz & Hardy Hartenberger

INFORMATIONEN +49 (0)30 50 59 34 00 | info@x-tract-production.de
PRESSEKONTAKT AUTOPILOT/Guido Möbius
(030) 29002161 | guido@autopilotmusic.com

OSNABRÜCK
VERANSTALTER Blickpunkte e.V.
SCHIRMHERR Vinko Globokar
IDEE Elke Moltrecht
PROGRAMM Björn Gottstein, Elke Moltrecht, Lenka Župková
PROJEKTLEITUNG Elke Moltrecht, Lenka Župková
PROJEKTORGANISATION Sandra Tisken
PRESSEARBEIT Christine Kolanus
TECHNISCHE LEITUNG Tom Heise, Martin Schmeing

INFORMATIONEN www.faithful-festival.de
info@blick-punkte.eu | +49 (511) 37353559
PRESSEKONTAKT Christine Kolanus
(0511) 802934 | (0177) 3315111 | hallo@christine-kolanus.com

PROGRAMMHEFT Björn Gottstein & Elke Moltrecht
GRAFISCHE GESTALTUNG + TITELFOTO berndt & fischer, berlin

www.faithful-festival.de