P R O G R A M M

Treue und Verrat
der musikalischen Interpretation

13.–23. November 2014

	Berghain	
	Galerie Mario Mazzoli	
	**me Collectors Room Berlin	Stiftung Olbricht**	
	RADIALSYSTEM V	

Konzerte
+
Diskurs

INHALT

Elke Moltrecht Editorial 5
Helmut Lachenmann Grußwort | Interview 8
Ernstalbrecht Stiebler Reflexion 13
Mitglieder der **Los Angeles Free Music Society** Reflexion 14
Osvaldo Budón Reflexion 15
Dror Feiler Reflexion 16

|| PROGRAMM ||

DO 13.11.2014 BERGHAIN
ab 18:30 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 19
19:00 Podiumsdiskussion Wohin neigt sich die Waage: Zum Schöpfer oder zum Interpreten? 20
21:00 The Lowest Form of Music – Los Angeles Free Music Society/Berliner Improvisationsmusiker, Special Guest: Zeena Parkins 20

FR 14.11.2014 RADIALSYSTEM V
ab 18:30 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 24
19:00 Ensemble Extrakte: Iterationen 24
21:00 Tout seul, mais ensemble – Ensembles im Interpretationsvergleich Ensemble Multilatérale, Norrbotten NEO, Oslo Sinfonietta 27

SA 15.11.2014 RADIALSYSTEM V
16:00 ZEILE FÜR ZEILE Film-Release + MIT DER ZEIT CD-Release: Ernstalbrecht Stiebler 30
18:00 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung + Interpretationsvergleich für unterschiedliche Ensemblearten Improvisationsensemble, Lautten Compagney, Norrbotten NEO 31
21:00 Nacht des Streichquartetts – Interpretationsvergleich Sonar Quartett, Tana String Quartet 34

SO 16.11.2014 GALERIE MARIO MAZZOLI
ab 18:00 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 36
Hörstation: Persepolis-Remixe 36
Filme: »... ZWEI GEFÜHLE ...« DER KOMPONIST HELMUT LACHENMANN 37
Dokumentation zu Johannes Kreidlers Projekt FREMDARBEIT 37
20:00 MorrowSound: David Tudor Memorial 4'33" Competition + Kompositionen und *faithful!*-Festivalaufnahmen für und im True-3D-Klangraum 38

DO 20.11.2014 BERGHAIN
ab 18:30 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 39
19:00 Der Ursprung der graphischen Partitur – Hommage an Anestis Logothetis Logothetis Ensemble, Berliner Improvisationsensemble 39
21:00 Califone 41

FR 21.11.2014 GALERIE MARIO MAZZOLI
ab 18:00 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 42
Hörstation: Persepolis-Remixe 42
Filme: »... ZWEI GEFÜHLE ...« DER KOMPONIST HELMUT LACHENMANN 42
Dokumentation zu Johannes Kreidlers Projekt FREMDARBEIT 42
20:00 MorrowSound: David Tudor Memorial 4'33" Competition + Kompositionen und *faithful!*-Festivalaufnahmen für und im True-3D-Klangraum 42

SA 22.11.2014 RADIALSYSTEM V
ab 18:00 Johannes Kreidler Nachdruck/Studie über strukturelle Verspätung 43
18:30 Podiumsdiskussion Treue und Verrat der Interpretation von Elektronischer Musik 43
21:00 Soloensemble – Interpretationsvergleich + Reinterpretationen 44

SO 23.11.2014 ME COLLECTORS ROOM BERLIN/STIFTUNG OLBRICHT
14:00 Mobile Performance im Kunstraum/Musik und die Bildenden Künste: Ein Projekt von Séverine Ballon 47

Biographien 52
Förderer, Unterstützer, Kooperationspartner, Dank, Medienpartner 57
Informationen zum Ticketverkauf und zu den Veranstaltungsorten 58
Impressum 59

SCHIRMHERR Helmut Lachenmann

BETEILIGTE KÜNSTLER_INNEN UND KOMPONISTEN_INNEN
Ondřej Adámek || **Armeno Alberts** || **Liz Allbee** || Antimatter || Ashtray Navigations || Uli Aumüller || **Séverine Ballon** || **Markus Bandur** || **Burkhard Beins** || **Sebastian Berweck** || **Sandeep Bhagwati** || **Franck Bedrossian** || **Christian von Borries** || **Osvaldo Budón** || **Califone** || Jani Christou || Construction Kit || Iancu Dumitrescu || **John Duncan** || **Matthias Engler** || **Ensemble Extrakte** || **Ensemble Multilatérale** || **Dror Feiler** || Robert Filliou || Simone Forti || **Alexander Frangenheim** || **Reinhold Friedl** || **Gebrüder Teichmann** || **Burkhard Glaetzner** || Gérard Grisey || Georg Friedrich Haas || Alois Hába || Lars Petter Hagen || Sten Hanson || **Hauke Harder** || **Robin Hayward** || **Steve Heather** || Geoff Hendricks || Dick Higgins || David Hudry || Clara Iannotta || Ryoji Ikeda || **Elena Kakaliagou** || Zbigniew Karkowski || **Gregorio García Karman** || Alison Knowles || **Johannes Kreidler** || Helmut Lachenmann || Laminar || Ulf Langheinrich || **Lautten Compagney** || Anestis Logothetis || **Logothetis Ensemble** || Francesco López || **Los Angeles Free Music Society** || Merzbow || **Cathy Milliken** || **Ernesto Molinari** || **Charlie Morrow** || **Theo Nabicht** || **Norrbotten NEO** || **Andrea Neumann** || **Oslo Sinfonietta** || **Zeena Parkins** || **Ayumi Paul** || **Lydia Rilling** || **Viola Rusche** || Giacinto Scelsi || **Gerd Schenker** || **Smegma** || **Sonar Quartett** || **Ernstalbrecht Stiebler** || **Ernst Surberg** || Chiyoko Szlavnics || **Johannes Ullmaier** || **Tana String Quartet** || **Biliana Voutchkova** || **Saara Wallraf** || **Christopher Williams** || Iannis Xenakis || Otomo Yoshihide || **Marta Zapparoli** u. a.

Meinen herzlichen Dank richte ich an **Manfred Klauß**. Ihm, dem besten Musikkenner über alle Sparten hinweg, ist dieses Festival gewidmet. Manfred Klauß verstarb am 31. Oktober und wäre am 13. November 2014 72 Jahre alt geworden.

IDEE, KÜNSTLERISCHE LEITUNG, PROGRAMM Elke Moltrecht.

Es kommt einem zuweilen überraschend vor, wenn unterschiedliche Interpretationen derselben Stücke anmuten, als könnten sie nicht dieselben sein. Interpreten geben einer Komposition erst Spielraum mit Spielkunst, Authentizität und Leichtigkeit, mit Charme und Charisma – mit dem Wissen über den Schöpfer – und manchmal, selten, auch mit ihm.

»Wohin neigt sich die Waage: Zum Schöpfer oder zum Interpreten?« So hatte Lothar Zagrosek das Festival 2012 am Beginn befragt. Und es stellt sich heraus, dass sie sich nicht neigt, die Waage. Ganz im Gegenteil: das Spielfeld um Interpretation ist größer geworden, als spannendes Wechselspiel zwischen Musikern, Komponisten und Publikum, um die Fragen nach der Treue oder den Verrat der musikalischen Interpretation. ***faithful!* II** macht das zum Programm.

Die künstlerische Interpretation, die Beziehung zwischen Komponist und Interpret ist seit ihren Anfängen das Herzstück der zeitgenössischen Musik – selbst wenn man als Zuhörer ab und zu eher an »künstlerische Korruption« denken möchte: Denn die Idee der Interpretation der Musik hat sich im 20. Jahrhundert radikal erweitert und umfasst neben dem klassischen Ideal des nachschöpferischen Interpreten nunmehr eben auch das schöpferische Missverstehen, die übers Ziel hinausschießende überpenible Werktreue – und sogar den lustvollen Missbrauch des Notentextes. Das Ideal des Komponisten als der maßgeblichen Autorität über sein Werk hat sich dem Widerstreit der Interpretationen öffnen müssen – und dieser Streit entwirft aus werkimmanenten, persönlichen und sozialen Motivationen und Bedingungen ein viel weiteres, offeneres, vielfältigeres Bild des kritischen künstlerischen Diskurses: Musikalische Interpretation ist nicht mehr nur das, was ein Musiker am Instrument macht (oder ein Komponist auf Notenpapier »bearbeitet«), theoretische Dimensionen der Interpretation, die Metaebenen der Musik, sind heute mannigfaltig und omnipräsent – sie haben das Musikmachen selbst durchdrungen, aber auch unser Musikhören, die wissenschaftliche Musiktheorie ebenso wie die Distribution. In diesem Sinne ist das Agieren gegen die Vergangenheit, den verbreiteten Geschmack und schließlich gegen den Willen des Komponisten niemals bloß eine Lappalie. Es war und ist eine Suche nach neuen Formen der Musik. Jetzt, nach über hundert Jahren gewagtester Interpretationen, von denen lebende Komponisten aber weitgehend verschont waren, oder gegen die sie sogar vehement kämpften, wenn es um ihr eigenes Werk ging, scheint es mir höchste Zeit, sich den Werken der zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts in eben der Art und Weise zu nähern, wie diese sich einst der Tradition näherte. Auch zeitgenössische Musik bedarf der Interpretation, denn wir leben nicht mehr alle in derselben kulturellen Sphäre: Wer heute nicht radikal interpretiert (wird), sendet nicht ins Blaue, sondern zunehmend ins Nichts.

***faithful!* II** nimmt vor diesem Hintergrund und vibrierend in der Gegenwart zukunftsweisende Anregungen aus dem ersten Festival auf, vertieft musikalische Ansätze und stellt neue Fragen an Interpreten und Komponisten: Von allen Seiten ...!

Eröffnet wird das Festival mit einem kompakten Debütkonzert des legendären Künstlerkollektivs Los Angeles Free Music Society (LAFMS). Die Gruppe reinterpretiert essentielles Material, das vierzig Jahre auf eine Wiederaufnahme warten musste. Dasselbe Material wird anschließend von Berliner Improvisatoren mit Zeena Parkins als Gast neu verarbeitet. Hinzu kommt eine Version in einer gemeinsamen Interpretation aller Musiker. Damit stellt ***faithful!* II** gleich am Eröffnungsabend die Frage, wie zeitgenössische Musik, deren »Original« hauptsächlich als Aufnahme existiert, interpretiert werden kann und gibt musikalische Antworten darauf.

Ähnlichen Fragen stellt sich das Ensemble Extrakte, das mit den Gebrüdern Teichmann Berliner Klubkultur seit den 1990er Jahren bis in die Gegenwart neu verarbeitet. Das Modul des Loop wird aufgegriffen und auf Instrumenten verschiedenster Kulturen sowie mit elektronischen Mitteln interpretatorisch ausgelotet. Der Prozess der Aneignung ist gleichermaßen mit einer Form des kollektiven Komponierens und Interpretierens verbunden.
Drei Komponisten und drei Ensembles stehen im Rahmen des Festivals besonderen Herausforderungen gegenüber. ***faithful!* II** vergab Kompositionsaufträge an Ernstalbrecht Stiebler, Dror Feiler und Osvaldo Budón. Die entstehenden Werke sollen für Ensembles ganz verschiedener Backgrounds interpretierbar sein. Im Vergleich hört man also dieselben Stücke, interpretiert von Norrbotten NEO, dem schwedischen Ensemble für zeitgenössische Musik, einer Gruppe von Improvisationsmusikern aus Berlin und der Lautten Compagney, einem Ensemble für Alte Musik aus Berlin. Das Festival stellt damit die Notationsweise, Instrumentation und Herangehensweise der Komponisten und Ensembles auf den Prüfstand. Die Frage lautet: Gibt es »musikalische Objektivität«?

***faithful!* II** intensiviert den Interpretationsvergleich ausgewählter zeitgenössischer Werke mit international renommierten Ensembles, mit Oslo Sinfonietta, Ensemble Multilatérale und Norrbotten NEO, dem Sonar Quartett und dem Tana String Quartet sowie mit Solomusikern und Soloensembles.

***faithful!* II** verortet ein mobiles Interventionsprojekt in die Galerie me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht, in der die französische Cellistin Séverine Ballon neue Musik in einen Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst stellt.

Das Festival präsentiert Remixe von Iannis Xenakis' Persepolis. Mit Reinterpretationen auf die Komposition COGITO von Iancu Dumitrescu und Musik von Ashtray Navigations treffen gänzlich verschiedene Musikwelten aufeinander, die jedoch klanglich unerwartete Korrespondenzen aufweisen, sodass ***faithful!* II** Neuinterpretationen initiierte. Alexander Frangenheim und Séverine Ballon präsentieren ihre je eigenen Fassungen im Vergleich.
Die Anfänge der grafischen Notation werden mit Partituren des griechischen Komponisten Anestis Logothetis durch Berliner Musiker und das Logothetis Ensemble untersucht.

Ausgewählte Stücke des Festivals werden nochmals in einem True-3D-Klangraum von Charlie Morrow zu erleben sein. Der dreidimensionale Klangraum macht Klangdetails wahrnehmbar, die in einem Konzertsaal auch bei bester Akustik verborgen bleiben. Charlie Morrow schaltet zusätzlich aus einem adäquaten True-3-D-Raum in New York Stücke passend zum Festivalthema, die für dieses Soundenvironment komponiert bzw. dafür weiter entwickelt wurden. Und es wurde für MorrowSound ein DAVID TUDOR MEMORIAL 4'33" COMPETITION inernational ausgeschrieben, deren Gewinner aufgeführt werden.

Die US-amerikanische Rockband Califone speist sich aus Folklore, Rock und elektronischen Experimenten und findet auf unverwechselbare Weise authentische musikalische Verbindungslinien zwischen Jazzrock, Blues, Krautrock oder Trip Hop.

Mit Filmen über Helmut Lachenmann und Ernstalbrecht Stiebler werden Musik und Interpretation von zwei renommierten Komponisten befragt und mit Johannes Kreidlers Kunstaktion FREMDARBEIT wird das »Komponieren nach Maßgabe« über verschiedene Kontinente verteilt. Kreidler programmiert darüber hinaus ein Keyboard so um, dass der Ton erst beim Loslassen der Taste erklingt. Dies widerspricht fundamental dem Tastengefühl, das ein Pianist durch jahrelanges Üben erworben hat. Das Publikum, aber auch professionelle Pianisten sind eingeladen, auf diesem Instrument zu spielen.

***faithful!* II** sensibilisiert Hörerfahrungen und wünscht den Hörerinnen und Hörern fortwährend gute Klangmusiken, die sie nach diesem Festival mit geschärften Sinnen erleben können.

Elke Moltrecht

Grußwort | Interview mit Helmut Lachenmann

faithful! II Können Sie eine interpretative Tendenz über die Jahre verspüren, in welcher Weise Ihre Werke früher interpretiert wurden im Vergleich mit heute? Ich denke an ältere Werke, die oft gespielt wurden, wie das erste Streichquartett GRAN TORSO, PRESSION für Cello, SALUT FÜR CAUDWELL, MOUVEMENT (VOR DER ERSTARRUNG)?

Helmut Lachenmann Der Begriff Interpretation im Zusammenhang mit Musik scheint mir unscharf. Er bedarf seinerseits der Interpretation. Er impliziert bei einem Notentext, als dem aufführungspraktischen Zugang zu einem Werk den persönlichen, sowohl unvermeidlichen wie unverzichtbaren »Anteil«, aber auch – problematischer – jene wie auch immer mehr oder weniger respektvolle »Zutat« des oder der Ausführenden, die sich ergibt aus dem – wie ich finde: überflüssigen Bedürfnis, sich »einzubringen«. Beidem muss die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk vorausgehen, mit seiner Struktur, seinem darin erkannten, vermuteten, schlummernden, gar hineingezwungenen expressiven Potential. Interpretation kann dann vom bewusst zurückgenommenen, quasi lediglich text-orientierten, gar eiskalt teilnahmslosen Buchstabieren bis zum dramatisch, poetisch geladenen, so oder so eigenwilligen Zelebrieren der notierten Gestalten gehen. Es setzt so oder so eine professionelle Vertrautheit mit der einem Werk zugrundeliegenden Ästhetik und seinem spieltechnischen und syntaktischen Vokabular voraus.

Aber solche Vertrautheit war und ist bei meiner Musik ebenso wenig ohne weiteres gegeben wie einst bei der Musik der sogenannten Avantgarde, und die Gefahr war und ist, dass man Beziehungslosigkeit, statt ihr abzuhelfen, dadurch zu kaschieren versucht – und sie zugleich verrät – dass man in der Verlegenheit den Notentext gewissen vertrauten, gleichsam standardisierten Gestaltungsmustern unterwirft, die mit der Substanz des Werks überhaupt nichts zu tun haben.

Immerhin beobachte ich zunehmend auch bei weniger darauf eingestellten Ensemble- und Orchestermusikern eine Art »sportlicher« Neugier, bis hin zu echter Begeisterung für die in meiner Musik – nicht nur in meiner – enthaltenen aufführungspraktischen und gestalterischen Herausforderungen: ein Engagement als Resultat eines abenteuerbereiten Mit-Denkens, der Bereitschaft zur Reflexion und somit Öffnung des eigenen ästhetischen und somit auch des aufführungspraktischen Horizontes. Ich wünsche mir eigentlich nur noch, daß solche Begeisterung zu sich selbst kommt und ihre Unverzichtbarkeit beim professionellen Ausführen welcher Werke auch immer erkennt und sich dabei auch auf die Hörer überträgt.

faithful! II Die letzten zwei Werke, SALUT FÜR CAUDWELL und MOUVEMENT, waren 2005 beim Festival Wien Modern von Xavier Le Roy choreographiert und von Boijana Cvejic und Berno Odo Polzer betreut. Es gab ein zusätzliches visuelles »Lager« und eine zeitliche Erweiterung mit Gesten. Ich verstand diese Choreografie als eine Möglichkeit, die musikalische Struktur hervorzuheben, d.h. das Werk wurde wirklich musikalisch interpretiert mit einem choreografischen »Extra«-Lager. Was denken Sie über diese Beziehung, die Choreographie als musikalische Interpretation v. s. das Extra-Musikalische?

Helmut Lachenmann Derlei halte ich nicht für Interpretationen, die der komponierten Substanz des Werks gerecht werden wollen: das scheinen mir eher mehr oder weniger geistvolle Verfremdungen, die mich amüsieren, immer wieder auch anregen, manchmal auch abstoßen oder langweilen. Xavier Le Roy, für mich der sensibelste Choreograph, dessen Zuwendung zu meiner Musik mich freut, kümmert sich – zum Glück! – nicht um deren komponierte Struktur, sondern er fokussiert den visuellen und performativen Aspekt, der mit der spezifischen Körperlichkeit der von ihm erkorenen Stücke verbunden ist, und er geht damit auf seine Weise um. Manches in meinen Werken bleibt dabei auf der Strecke.

Visuelle Zutaten oder Zuspitzungen: warum nicht? Aber sie helfen dem »Verstehen« meiner Musik kaum. Ich widersetze mich solchen Zugriffen nicht, bin viel zu neugierig, weil ich meine Stücke auf diese Weise in mir eher fremdem Licht noch einmal von anderer, unbeachteter Seite her kennenlerne. Aber keinesfalls ersetzen solche Bearbeitungen das Erleben dessen, was ich für konzentrierte Ohren geschaffen habe.

Gerade jene Kompositionen, in denen ich die Idee einer »musique concrète instrumentale« in aller Radikalität exemplifizieren wollte, bekamen ja ganz von selbst ihren visuellen Aspekt.

faithful! II Wäre diese Art von Projekt möglich gewesen z. B. in den 70er Jahren? Oder wäre das musikalisch als zu »unrein« betrachtet worden?

Helmut Lachenmann Derlei haben kreative Geister wie Dieter Schnebel, Maurizio Kagel und Fluxus-Künstler als Komponisten, Interpreten und Arrangeure in Personalunion längst und unübertroffen vorweggenommen. Aber damit geraten wir in den Bereich der von Cage Ermunterten, einer Grenz-Überschreitungs-Praxis, mit der ich bei aller Verehrung wenig zu tun habe. Ich bin ein auf meine Weise herumsuchendes Kind der seriell ansetzenden und insoweit rein auditiv fixierten Darmstadt-Strukturalisten geblieben, die – zumindest in ihrer »heroischen« Zeit und wohl eher unbewusst – an Mahlers Satz anknüpften: »Bei meiner Musik muss einem Hören und Sehen vergehen.«

faithful! II Es gibt heute viele Ensembles und Spezialisten für neue Musik weltweit. Die Festivalkultur hat sich auch noch weiter ausgebreitet. Was bedeutet diese Vielfalt für den Interpretationsdiskurs? Bedeutet das, daß die Ensembles sich mehr profilieren müssen, wie ein klassischer Musiker ja auch nicht nur Beethoven gut spielen können, sondern auch etwas eigenes hinzufügen muss?

Helmut Lachenmann Bei allen, zum Glück unterschiedlichen Gestaltungsresultaten: Es gibt bei Beethoven nichts hinzuzufügen! Gerade das wäre Verrat! Denken Sie an das verschiedene Beethoven-Spiel eines Wilhelm Backhaus und eines Arthur Schnabel: Sicher »interpretieren« sie, aber sie fügen doch nichts hinzu, sondern sie verwirklichen sich selbst, indem sie, jeder auf seine Weise, die komponierte Struktur dieser ungeheuren Musik gleichsam selbstlos vermitteln.

»Beethoven gut zu spielen« heißt ja nichts anderes, als »Eigenes« eben nicht hinzuzufügen, sondern die reine Vermittlung der komponierten Struktur mitsamt dem laut Nietzsche »Hineingelegten« zum Gegenstand des Gestaltungswillens zu machen. Gerade indem und überall, wo der Ausführende sich zurücknimmt, sich vergisst und alles, sein ganzes Temperament, seinen Gestaltungswillen einschließlich seiner spieltechnischen Souveränität der selbstlosen Realisierung der Struktur unterwirft, gerade dort wird er über die Gestaltung des Werks hinaus gleichsam beiläufig sich seibst mitteilen, dabei vielleicht mehr von sich verraten, als er weiß.

Ich verkenne nicht, dass die Musik, die seit Beethoven gelernt hat, »Ich« zu sagen, spätestens im 19. Jahrhundert von diesem Ich »interpretiert«, dass der notierte Noten-Text eines Schumann aber auch eines Liszt mit eigener Inbrunst geladen werden wollte. Das hatte seine letzten Ausläufer in Schönbergs op. 19, vielleicht in Alban Bergs Klaviersonate. Aber schon Wagners »Langsam und schmachtend« war nüchtern umzusetzender Gestaltungs-Standard, präzise auszuführen.

Und jenes Ich, kaum zu sich gekommen, hat seine Autorität sehr schnell wieder total verspielt. Seit Freud und Robert Musil und seit den »Letzten Tagen der Menschheit« ist ihm nicht mehr zu trauen. An den »katastrophischsten« Momenten in Alban Bergs Musik steht in der Partitur die Aufführungsbezeichnung »ausdruckslos«. Webern hat diesen radikalen, gleichsam »sprachlosen« Ansatz in seinen Werken nach op. 20 eingelöst und der Strukturalismus der Avantgarde in den fünfziger Jahren hat an dieser Sprachlosigkeit angesetzt. Struktur als »Über-Ich«.

Ich sehe die seitherige Entwicklung der Musik mit all ihren Rückschlägen bis heute und die Rolle des Interpretierens in dieser Tradition.

Und ich erinnere mich, wie Nono, der, als das Arditti-Quartett seine »Stille an Diotima« in Freiburg zu spielen hatte, meinte: »Die können das überhaupt nicht spielen. Sie halten Diotima sicher für eine japanische Insel« – nach der Aufführung mir sagte: »Die einzigen, die das spielen können, sind die Ardittis! Das Lasalle-Quartett hat mein Stück immer wie Webern gespielt, haben die Fermaten verkürzt, wenn der Bogen nach 11 Sekunden schon am Ende war, statt wie vorgeschrieben, nach 19 Sekunden. Die Ardittis haben die Länge ihrer Bögen durch 19 geteilt und seine Bewegung genau mit den Augen verfolgt. Die Töne wurden rauh und zitterig. Die Lasalles haben mein Stück interpretiert, aber die Ardittis haben es r e a l i s i e r t !«

Welches Ensemble auch immer, es hat seinen Einstudierungen nichts anderes hinzuzufügen, als den eigenen konsequenten und radikalen Verwirklichungswillen, und nur so wird jede Gruppierung immer wieder auf andere Weise die eigene Handschrift »mitliefern«.

***faithful!* II** Können Sie etwas sagen über die Beziehung zwischen Interpret und Komponist in den letzten 40/50 Jahren. Wie hat sich das verändert? Ist es so, dass die Musiker sich mehr als Mitschaffende am Werk definieren. Oder geht es mehr um andere Arten von Beziehungen?

Helmut Lachenmann Es gab und gibt immer wieder – und vielleicht zunehmend – Werke, in denen Musiker zu Mitschaffenden werden. PLUS-MINUS von Stockhausen, GLOSSOLALIE von Schnebel, ZWEI-MANN-ORCHESTER von Kagel. Auch Werke von Hespos. Ich selber kann da nicht so recht mithalten. Allenfalls in meinen Musiken für Solo-Instrumente und Orchester: in NOTTURNO, später in AIR, in AUSKLANG und in NUN gibt es, einem alten Zopf gehorchend, eine »Kadenz«, in welcher der Solist eingeladen wird, den gegebenen musikalischen Raum, wie auch immer, »auf seine Weise« zu paraphrasieren, vielleicht zu durchbrechen. Das gehört zu meinen in fast allen Stücken vorkommenden »Fermaten«, wo der »Wanderer« beim Begehen einer Klanglandschaft stehen bleibt, innehält, sozusagen um sich, vielleicht in sich schaut: ausführende Musiker als Mitschaffende – nicht als Mit-Komponierende – auf ihre kreative Fantasie war ich, seit meiner Zusammenarbeit mit dem Schlagzeuger und Komponist Michael Ranta, Schüler von Harry Partch, Uraufführungs-Solist und Widmungsträger meiner Musik für Schlagzeug und Orchester, AIR von 1969 immer wieder angewiesen.

***faithful!* II** Gibt es für Sie Sehnsüchte, wenn es um die Treue der musikalischen Interpretation geht? Welche Treue wünschen Sie sich für die Behandlung ihrer Werke?

Helmut Lachenmann Sehnsucht hat man nach dem, was man vermisst. Bei mir sind so viele Hoffnungen weithin in Erfüllung gegangen: Weithin spieltechnische Abenteuerbereitschaft, Mitdenken, Bereitschaft zur Verinnerlichung der ungewohnten Spielweisen, rhythmische Präzision, Neugier gegenüber dem Werk. Es bleibt die Sehnsucht nach einer Gesellschaft, welche zusammen mit dem Wissen um die Unverzichtbarkeit der Kunst als einzige Erinnerung an unsere Geistfähigkeit solche Tugenden zu schätzen und zu respektieren und zu honorieren weiß.

***faithful!* II** Gibt es Erinnerungen, die Sie mit Verrat an die musikalische Interpretation haben?

Helmut Lachenmann Der polnische Dirigent Jan Krenz bei der Einstudierung meines Klarinetten-Konzerts ACCANTO: »hab' ich Próblem (Betonung auf der ersten Silbe): Hier steht Kómponist, hat Ídee, hier sitzt Orchester, möchte das nicht spielen, und dazwischen Dírigent: was soll er machen? Ich sage: Kómponist ist sympathisch, also versuchen wir annäherungsweise ...!«

»Verrat« ist ein dramatisches Wort. Missverständnis muss nicht automatisch Verrat, kann sogar anregend und erfrischend sein. Als die Streicher des Sinfonieorchesters von Novosibirsk in den Proben meines bereits erwähnten ACCANTO durchaus kooperationswillig gegenüber den ihnen zugemuteten spieltechnischen Aufgaben in die weiß Gott ungewohnten Aktionen mit aufgepresst herangezogenem Bogen eine expressive Inbrunst, sozusagen »russische Seele« hineinlegten, war ich als ausgekühlter Mitteleuropäer zugleich gerührt, amüsiert, und verwirrt. Es war immer noch das von mir komponierte Stück, aber irgendwie war es nicht mehr »mein« Stück. So schaut man Kindern hinterher, die sich aus dem angestammten Familiengeist irgendwohin hinaus katapultiert, vielleicht in eine australische Aborigines-Familie hinein verheiratet haben. Ich empfand die resultierende wilde Wiedergabe als ein Missverständnis, aber welcher Komponist weiß schon alles über seine eigene Musik.

Echter Verrat ereignet sich dort, wo Interpreten aus Bequemlichkeit, per Flucht in die erworbene Routine, ein gleichsam standardisiertes expressives Gestaltungsrepertoire, welchem Werk auch immer, überstülpen. Originalton eines prominenten Interpreten beim Durchsehen einer ihm und seinem Ensemble zur Uraufführung verabfolgten Partitur: »Wo hat das Stück seinen Orgasmus? Ah, hier, ok – alles klar.«

***faithful!* II** Die Assoziationskaskade, die eine Klangstruktur auszulösen vermag, also die Aura des Klanges, eröffnet einen neuen Interpretationsspielraum sowohl für den ausführenden Musiker/Interpreten, als auch für den wahrnehmenden Hörer. Liegt hierin ein Ausweg aus dem Dilemma, dass strukturalisierte Musik mit zunehmendem Grad an Komplexheit dazu neigt, Interpretationsimpulse zu nivellieren?

Helmut Lachenmann Ich sehe kein Dilemma. An hochkomplex strukturalisierten Werken wie Stockhausens GRUPPEN, an Nonos DIARIO POLACCO I, an Boulez TOMBEAU AUS PLI SELON PLI, an Berios EPIFANIA, um wenigstens die Väter zu nennen, deren ästhetische Ansätze als Utopische mich berühren, aber auch an den Werken etwa von Ferneyhough, Sciarrino, etc. gibt's nichts zu »Interpretieren«, was über die »fassliche« transparente Gestaltung des Geschaffenen hinaus geht.

Zumindest an der Musik, die mir etwas bedeutet, die mich nervös und glücklich macht und zugleich der gegenwärtig dominierenden Verdummung entgegenwirkt, erschöpft und stimuliert Interpretieren sich total im »Realisieren«. Realisieren heißt ja nicht gleichgültig exekutieren, hat etwas mit engagierter Intelligenz zu tun. Musiker sind keine Roboter. Interpretation heute definiert sich für mich als absolute Hingabe an die lebendige Vermittlung der je auf ihre eigene Weise expressiv geladenen Struktur. Nicht mehr und nicht weniger.

Die Fragen stellten Andreas Engström, Christian Glass und Elke Moltrecht.

Ernstalbrecht Stiebler

Unsere Notenschrift ist eine Kodierung der Musik, die gelesen und entschlüsselt werden muss. Das geschieht durch Interpretation einer Notenschrift, einer graphischen Struktur. Auch der Komponist, der sich wie Schubert seine Einfälle auf der Manschette notierte, muss sie interpretieren, um eine Komposition daraus zu machen. Diese Übersetzung des Notentextes in Klang aber bedeutet eine Verräumlichung der graphischen Struktur. Der Klang ist ohne Raum nicht realisierbar. Der Raum selber, seine Resonanz gestaltet den Klang – häufig viel mehr, als uns lieb ist, z.B. eine Bachfuge in einer halligen Kirche, ebenso die Verteilung der Instrumente im Raum (wo stehen z. B. die Kontrabässe im Orchester etc.). Wir haben uns daran gewöhnt, auch ungeeignete Räume zu akzeptieren, weil Musiker und Hörer im Prinzip von einem imaginierten, idealen Klangbild ausgehen, das man sich häufig zurecht hört, wie vieles in der Musik. Es mag aber lehrreich sein, unterschiedliche Verräumlichungen eines Klanges, auch einer Komposition, zu hören und damit unser Bewusstsein zu schärfen für die vielgestaltige Wirksamkeit der räumlichen Resonanz. Interpretation also nicht nur auf stilistische Feinheiten zu beziehen, sondern wirklich die elementare Klanglichkeit, den Hall, die Echos, Nähe und Ferne des Klanges, die Richtung der Klänge, Vorder- und Hintergrund und damit die Vieldeutigkeit von Klangereignissen zu erfahren, vor allem: dem Klang im Klang, dem Raum im Raum zu begegnen. Das Wunder des Klangraumes ist diese Unendlichkeit, die sich aus den kleinsten mikrotonalen Teiltönen entfaltet und die unversehens in eine imaginierte Sphäre übergeht. Programme in variablen Klangräumlichkeiten könnten unsere Ohren ein wenig öffnen für die Lebendigkeit eines Raumklanges an sich, den wir gerade durch die spezifische Tradition unserer Kunstmusik gewohnt sind zu überhören, oder aber lediglich als lästige Gegebenheit zu akzeptieren.

Der musikalische Raum ist nicht eine einfache dritte geometrische Dimension, deswegen verfehlen stereophone Effekte und kreisende Klänge immer das Wesentliche. Sie funktionieren allenfalls wie räumliche Darstellungen auf einer Fläche mit Hilfe perspektivischer Tricks. Es geht um eine klanglich-imaginative Tiefenstaffelung, die an jedem Punkte neue Klangräume öffnet, ein lebendiges, kreatives Raum-Plasma, durch den Ariadnefaden der Klang-Stille-Komposition erfahrbar. Es gilt dabei zwei wichtige Gesichtspunkte zu beachten. Erstens: Der Raum verändert die Interpretation ganz entscheidend. Zweitens: Darum muss der Begriff des Raumes wirklich verstanden werden. Er ist kein leerer Kasten, in den man am besten von allen Seiten Musik oder Geräusche füllt, sondern er trägt differenzierteste Energiefelder, und Musik kann wie keine andere Kunst in diese lebendige Sensualität des Raumes hineinführen. Erst in diesem Stand der Empfindlichkeit wird die Interpretation gleichsam von innen verändert.

Members of the Los Angeles Free Music Society (LAFMS)

Bearing in mind that the Los Angeles Free Music Society is a loose collective of individuals each with their own specific philosophy, it is in keeping with the spirit of the organization to merge our statements into one essay.

Joe Potts *"Many of the works were recorded in spontaneous bursts of creative expression and then edited for maximum impact, as sound collages piecing together bits of live recordings and appropriated sounds or from abstract scores or predetermined strategies, with open ended results. There is such a strong DIY spirit in this work that forty years later I still feel the urge to play around with the material."*

Vetza *"My interest in working with the LAFMS comes from my desire to do free improvisation. For me, traditional jazz and classical training were a necessity for being well versed in my expression. I look to my technique to sustain me in the spontaneous here and now."*

John Duncan *"Again is never the same.*
With the people of LAFMS, never the same at all.
That makes it exciting. Every time.
The unknown is the point.
Everyone goes there at once.
If you think you're prepared, you're not.
Past in the rearview mirror, where it belongs."

Ace Farren Ford *"Improvisation for me is essential, I play traditional instruments that I technically do not know how to play, for many years I would have thought revisiting previous recordings out of the question; however, for many years now I have been reinterpreting some of the past recordings, which have made for an interesting way to share the feeling of an old track with a new audience. Sometimes these new versions are very different, but still maintain a homage to the original moments and can be most entertaining ..."*

Rick Potts *"It's different every time but recycling sounds and ideas is natural. I seldom play the same thing twice but resampling has been part of the process. The best feeling in improvisation is being in the moment, creating artificial synchronicities. Revisiting can be a jumping off point for creating new happy accidents."*

Ju Suk Reet Meate *"I am so excited for this opportunity to attempt the impossible, and with the help of fabulous musicians, to go beyond technique, into innermind shamanistic ritual music and serious silliness of days gone by."*

Oblivia aka Jackie Stewart *"Lucky am I who gets to participate in a past that I viewed from afar, the wonder of LAFMS! The humor that has always been there as if time stood still."*

Osvaldo Budón

... AUNQUE LOS SIGLOS NO RECORDARON NADA ...

In the fifth chapter of his novel CONCIERTO BARROCO, Cuban writer Alejo Carpentier narrates an intense and somewhat bizarre overnight jam session, set in 18th century Venice, during Carnaval. Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti and Georg Friedrich Händel, joined by the female musicians from the orchestra of Ospedale de la pietá, perform "... el mas tremendo concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada ...". Filomeno, a black Cuban servant traveling in Europe with his Mexican master (who was that night disguised as Montezuma), plays a key role in the collective improvisation. Taking some pots and pans from the kitchen of the ospedale, he makes a percussion set and gives the music an unexpected turn ...

In Carpentier´s novel I found an inspiring meeting point between improvised music and baroque music that provided me with a concept for the piece I was to write by invitation from ***faithful!***: a short composition to be performed in the same concert by a Baroque Music Ensemble, a Contemporary Music Ensemble and an Improvisation Ensemble.

... AUNQUE LOS SIGLOS NO RECORDARON NADA ... is the recreation of an imaginary improvisation that could have taken place, later that same night, in Carpentier´s CONCIERTO BARROCO. In piano dynamics, as though in secret, this experimental session would have involved only a small group of musicians.

I imagined that, while most people were already going to sleep, Filomeno convinced Scarlatti and a few musicians from the orchestra to explore with him some ideas about texture, timbre and intervalic relations. He then led the performance alternating between the instruments found in the kitchen and other small instruments that he had carried along with him. Domenico, having previously reached a basic agreement about the overall form, got deeply into the musical situation presented by Filomeno, deciding to limit himself to the use of few notes. While the girls eagerly experimented with sound production on their instruments, Scarlatti played short, often repetitive, fragments taken from his own Sonatas that seemed to fit in the new context. As the music went on – quite in agreement with Carpentier´s deliberate blending of historical time periods –, the elaborations of Domenico Scarlatti started resembling certain compositions by Argentine musician Oscar Bazán (1936–2005).

Bazán´s most significant compositions are contemporary of Carpentier´s novel. Furthermore, both artists explore the idea of Latin American identity in their work. AUSTERAS (1975/1977), a cycle of pieces for variable instrumental ensembles, was to become a strong reference of a new idea of music in Latin America that developed during the 1970s. In spite of the fact that the score remains unpublished, this piece has since then received numerous performances with varied instrumental combinations across the continent.

The original score of ... AUNQUE LOS SIGLOS NO RECORDARON NADA ... is written for the instruments of the baroque ensemble. The score prepared for the contemporary music ensemble involves some reinterpretation of instrumental idioms. The third version of the piece is elaborated by the improvisation ensemble, taking the original score as a "found document".

Dror Feiler

HYPOKEIMENON – NO MATTER HOW LIFE IS

No matter how life is, it is never consistent with the way that thought would have it. When philosophy turns away from palpable social chaos toward another world, it glosses over that difficulty. Fundamental ontology withdraws toward the depths of existence, and positivism relies on logic to reconstruct a well-ordered facade that can be dealt with by papers and seminars.

The world is too diverse to be conceived by thought. More provocatively, we might say, «that which is whole is untrue". But such an assertion is not postmodern by any means, although we can thereby conclude that every truth is local and that we each proceed from our own perspective – differences, diversity and synchronicity are all that exist. That attitude embodies a kind of ingenuous optimism, regardless of whether the topic is postmodernism, postcolonialism, queer theory, gender theory or cultural studies. Often neglected when it comes to these areas is that not even the humblest approach to thought can reduce the world's diversity. No matter how locally defensive our claims may be, thought remains an illegitimate generalisation beyond the local sphere that was our goal. In other words, the problem is not the world, but thought – which is inherently the worst enemy of diversity.

Aesthetic experience provides the only opportunity for escape from the ontology of that false condition. Art (music in this case) can bridge the gap between subject and object, identical and non-identical that is the foundation of the original sin of thought. The dialectical modus operandi of art is mimesis, i. e., pre-conceptual representation. Art possesses a naiveté, vulnerability and intimacy that thought lacks. Thus, art is inevitably affected by the reality that thought conceives. As a result, art becomes a wordless commentary on the dialectic of thought, an opportunity for instantaneous illumination of unredeemed reality. At the same time, art is rational – a domain of thought entangled in itself. Art and philosophy are equally rational discourses – only their tools distinguish them from each other. The tension between rationality and mimesis allows art to succeed where thought falls short. But the vulnerability of thought is accompanied by powerlessness – without the thought that philosophy contributes, art is disenfranchised and only a distraction for the privileged. If art bears a truth that philosophy lacks, philosophy can liberate the truth that art is incapable of expressing. Art and philosophy depend on each other. The unredeemed world in which we live has a particular need of that encounter. The redemption that reality withholds can emerge only there. Freedom and utopia survive by grace in the realm of art.

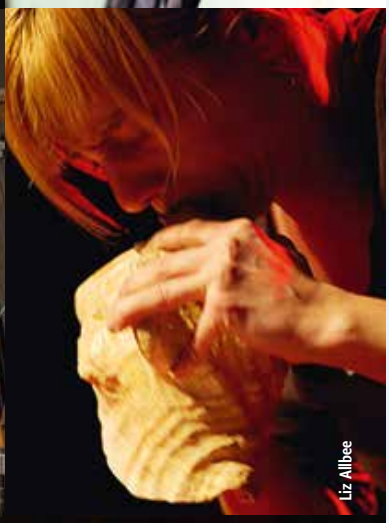
Noises (in the widest possible sense) and them being the music, is one of the central elements in my music. The abrasive raucousness of noises in the music, as the music is an attempt to alter how people hear. Noises, as sounds, out of their familiar context, are confrontational, affective and transformative. They (noises) defamiliarize the listener who expects from music an easy fluency, a secure familiarity (modern, postmodern, expressionistic, or neo-romantic ones), or other sorts of mollification. Noise, that is, politicizes the aural environment.

Is it possible to enjoy music like this? Enjoyment is a historical experience and of a work of today (and yesterday), I expect more and other things. Music is too serious a matter to limit it to the concept of enjoyment. When a work is reduced mainly to appeal to taste (what ever taste it may be), it is appealing to a lowest common denominators level: This is the same taste that chooses the Color of a car, or a table. This is the same taste that chooses what ice cream to lick. People in our Neoliberal world are unfortunately mostly escapists. For many years now, the audience is lost, in an aesthetic, populist, philosophical and cultural crisis and is establishing a dictatorship of tiredness, despair and the demand for enjoyment. They aren't interested in hearing a truth but want to be caressed. So please: Be caressed. But not by me.

Marta Zapparoli | © Boris Lujinsky

Johannes Kreidler | © Esther Kochte

Zeena Parkins | © Kai Bienert


Liz Allbee

Burkhard Beins | © Luong Hue Trinh

|| Donnerstag || 13. November 2014 || Berghain || ab 18:30 || Eingangsbereich

Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) *für umprogrammiertes MIDI-Keyboard*
(Auftragswerk von ***faithful!* II**, UA für das Publikum)
Spielbar für Laien und Profis.

Der Komponist Johannes Kreidler hat sich lange Zeit mit dem Umprogrammieren von digitalen Instrumenten und Geräten beschäftigt. Auf YouTube finden sich darüber faszinierende und komische Filme, in denen beispielsweise eine Tastatur derart umprogrammiert ist, daß atonale Werke von Schönberg quasi tonal klingen – Schönberg »re-diatonisiert«.

Für ***faithful!* II** hat Kreidler ein MIDI-Keyboard so programmiert, dass der Ton nicht schon beim Herunterdrücken, sondern erst beim Loslassen der Taste erklingt, was fundamental dem Tastengefühl und der Spielgewohnheit widerspricht. Die Komik dieses irritierenden Effekts verdeutlicht, welche Bedeutung der körperlichen Bewegung beim Klavierspielen zuteil wird und was die generelle Position und Bewegung für die Interpretation eines Werkes bringt. Jeder, der ein Konzert für klassische oder neue Musik besucht hat, weiß, daß die körperlichen Bewegungsabläufe sowohl kulturell als auch persönlich geprägt sind. Jeder Musiker hat diese Bewegungen durch eine lange, mehr oder weniger disziplinierte Beziehung mit den Funktionen und physikalischen Eigenschaften des Instruments entwickelt. Was passiert, wenn sich die Reihenfolge ändert, wenn der Ton nicht zum erwarteten Moment erklingt, sondern später? Gewohnheiten und Erwartungen werden durcheinandergewirbelt, einfachste Rhythmen nahezu unspielbar. Lernen Körper und Gedächtnis, sich schnell eine andere, den neuen und ungewohnten Begebenheiten entsprechende Haltungen zuzulegen? Wird der Ausführende sich dabei selbst umprogrammieren?

Profis und Laien sind eingeladen, eine neue, den erschwerten Bedingungen entsprechende Spieltechnik zu entdecken – wider bislang Erlerntem – und so auf diesem Setup Werke der Klavierliteratur zu interpretieren. Das umprogrammierte Keyboard wird an allen Festivaltagen für das Publikum den ganzen Abend zugänglich sein. Am 15. November erfährt NACHDRUCK darüber hinaus eine Bühnenpremiere.

|| Donnerstag || 13. November 2014 || Berghain || 19:00 || Eingangsbereich

Podiumsdiskussion

Wohin neigt sich die Waage: Zum Schöpfer oder zum Interpreten?

Sebastian Berweck *Pianist*
Sandeep Bhagwati *Komponist, Musiktheoretiker*
Christian von Borries *Komponist, Kurator*
Johannes Kreidler *Komponist*
Ernstalbrecht Stiebler *Komponist*
Moderation: Lydia Rilling *Musikwissenschaftlerin und -publizistin*

So eindeutig die Bezeichnung »Interpret« zunächst erscheinen mag, so vielfältig sind die Aufgaben und Funktionen, die eine Interpretin heute einnehmen kann – während des Kompositionsprozesses, bei der Erarbeitung des Stücks, in der Aufführung, in der Vermittlung oder in der Reflektion. Zum Festivalauftakt spannen Musiker, Komponisten und Musiktheoretiker diskursiv das große Spektrum dessen auf, was Interpretation sein kann und diskutieren auch am Beispiel eigener, im Festival präsenter Werke bzw. Interpretationen die vielen verschiedenen Spielarten der Beziehung von Interpret und Komponistin, die Unterschiede zwischen Kooperation und Kollaboration und die Schnittstellen, Überlappungen und Grenzen von Interpretation und Komposition.

|| Donnerstag || 13. November 2014 || Berghain || 21:00 ||

The Lowest Form of Music – LOS ANGELES FREE MUSIC SOCIETY

Set 1 | Set 2
Le Forte Four JAPANESE SUPER HEROES
Ju Suk Reet Meate HOT BEE'S HEAD HIT THE WAX
Ju Suk Reet THEY ARE ASLEEP
Ju Suk Reet Meate SOLO 78/79 aka DO UNSEEN HANDS KEEP YOU
Le Forte Four BALANCED COMFORT
Smegma LADIES NITE AT THE »ORTHO LOUNGE«
Kevin Laffey BERLIN ZUG UND DER DÜSSELDORF HOP
Le Forte Four AMAZING 3

Set 3
Airway

LAMFS | © Wild Don Lewis | Fredrik Nilsen

Los Angeles Free Music Society (LAFMS)
John Duncan *Oscillator Box*
Ace Farren Ford *Sopransaxophon, Suona, Taschentrompete, Mundharmonika*
Joe Potts *Live-Elektronik, Samplers, Korg Kaossilator, Vocal Processor*
Rick Potts *Gitarre, singende Säge, Live-Elektronik*
Ju Suk Reet Meate/Eric Stewart *Taschentrompete, Lap Steel Gitarre, kleine Instrumente, Toys, ausgewählte Percussion*
Oblivia/Jackie Stewart *Turntable, Records, Digital Sampler, ausgewählte Percussion*
Vetza *Stimme*

Berliner Musiker
Liz Allbee *Trompete*
Burkhard Beins *Percussion, Live-Elektronik*
Steve Heather *Schlagzeug*
Andrea Neumann *Inside Piano*
Marta Zapparoli *Tapes, Elektronik*
Special Guest: Zeena Parkins *elektrische Harfe*
(Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD)

Die **Los Angeles Free Music Society (LAFMS)** besteht seit den frühen 70er Jahren aus einer lose zusammengesetzten Gruppe von Musikern aus dem Großraum Los Angeles, aus der heraus sich viele kleinere Formationen gebildet haben. Die vielen Musiker und Künstler der LAFMS verbindet das gemeinsame Ziel, eine Musik zu machen, die keine Grenzen zwischen Genren, Stilen und Kunstformen kennt. Obwohl sich die musikalischen und künstlerischen Hintergründe und auch die Präferenzen unterscheiden, gibt es unter ihnen einige nicht akademisch ausgebildete Musiker und Künstler, die dennoch ganz seriös und ernsthaft Musik und Kunst machen.

Zu den berühmten Bandkonstellationen der LAFMS gehören u. a. Le Forte Four, Smegma, Solid Eye, Airway, Extended Organ und The Doo-Dooettes. Die Mitglieder dieser und anderer Projekte sind in verschiedenen Besetzungen aufgetreten. Deren Projekte bestehen sowohl aus Konzerten, Plattenaufnahmen und Releases, sowie mehreren Experimenten im Bereich der Bildenden Künste oder Projekten wie »Guerilla Konzerten« in verbotenen Gebäuden unter Ausschluss der Öffentlichkeit sowie Band- und Soundscape-Kompositionen. Die Mitglieder haben sich auch mit Fotografie, Skulptur, Theater, Collage, selbstgebauten Instrumenten etc. beschäftigt. Allgemein geht es ihnen oftmals um Unplanbarkeit und Zufälligkeit, dabei alles in einer Art »DIY« (Do it yourself)-Ästhetik. Mit einem Interesse an Geräusch, Improvisation und freier Form gelten LAFMS als Vorläufer der Punkbewegung, die Anfang der 80er Jahre in Los Angeles stark ausgeprägt war, wie auch der späteren Noisemusik. Zudem galt die frühe Zusammenarbeit von LAFMS mit experimentellen Musikern der japanischen Noiseszene für diese als ein wichtiger Impuls.

1993 entstand unter einigen Musikern aus dem LAFMS-Umfeld die Idee, eine CD-Box herauszubringen, die dann 1996 auch erschien. Alte Aufnahmen wurden zusammengetragen, darunter auch einige Bänder, die seit ihrem Aufnahmezeitpunkt in Kellern oder Garderoben lagerten. Beim Überspielen der Mastertapes auf DAT stellte sich heraus, daß einige klangliche Details in den Vordergrund traten, die vorher nicht auf Vinyl hörbar waren. Obwohl man sich darum bemühte, die ursprüngliche Patina zu bewahren, hatte man auch mit einer Art Klangkonservierung gearbeitet, d. h. das alte Material wurde während dieses Auswahl- und Überführungsprozesses schon zu einer Art von Interpretation.

Das Projekt im ***faithful!***-Festival ist ein Interpretationsprozess in drei Schritten. Die auftretenden LAFMS-Musiker haben schon früher in verschiedenen Projekten miteinander gespielt. Die Interpretationsherausforderung ist mannigfaltig: Musiker interpretieren im Jahr 2014 jahrzehntealte Musik, die sie nur teilweise selber komponiert und gespielt haben. Man muss sich dabei in Erinnerung rufen, dass LAFMS nicht eine Gruppe ist, sondern ein »Kreis« von Musikern, die im Allgemeinen eine Ästhetik teilen. Außerdem geht es darum, Musik neu zu machen, wobei als Vorlage keine Noten dienen, aber auch nicht unbedingt eine kanonisierte Plattenaufnahme (wie es hauptsächlich in der Popmusik der Fall ist), weil viele dieser Stücke echte Livemusik aus Konzerten, Sessions oder Proben sind. Und jetzt nach fast vier Jahrzehnten werden diese Werke – diese Ideen – noch einmal »aktiviert«.

Im zweiten Set interpretieren Berliner Musiker und Zeena Parkins verschiedene LAFMS-Stücke. Zwischen ihnen und den LAFMS-Musikern besteht seit Monaten ein reger Dialog, wobei das Programm gemeinsam geplant und musikalische Ideen ausgetauscht wurden. Obwohl die US-Amerikanerin Liz Allbee schon mit einigen der LAFMS-Musiker zusammengearbeitet hat, stammen die Berliner Musiker, insbesondere Beins und Neumann, zumeist aus einem anderen geografischen und ästhetischen Kontext, der sich seit den frühen 90er Jahren entwickelt hat und häufig als »Echtzeitmusik« benannt wird – »Realtime«-Musik, die nicht unbedingt improvisiert ist, jedoch im Moment entsteht und Prozesse eröffnet. Die zugrunde gelegten Aufnahmen dieser beiden Sets sind teilweise dieselben, wodurch sich dem Zuhörer die Möglichkeit bietet, die unterschiedlichen Live-Interpretationen zu vergleichen, die auch durch die unterschiedliche Instrumentalbesetzung zustande kommt.

Im dritten Set treten alle Musiker aus Los Angeles und Berlin gemeinsam auf, um Musik der Formation Airway zu interpretieren. Hintergrund ist eine Aufnahme von Joe Potts für eine Single, die begleitend zu einem Poster als Teil einer Fotoausstellung in Tokyo 1977 erschien und die die Besucher mit nach Hause nehmen konnten. Die Fotos dieser Ausstellung enthielten »unterschwellige Botschaften« und die Idee war, diese mithilfe des Soundtracks auf eigene Weise zu verstärken. Für die folgenden Live-Performances formierte sich eine Bandkonstellation namens Airway, in der neben Joe Potts auch Rick Potts und Vetza mitspielten, die nun auch hier in Berlin auftreten werden. Für die folgenden Live-Performances hatte Joe Potts zusammen mit Chip Chapman ein selbstgebautes Tape-Delay konstruiert, um auch damit unterschwellige Botschaften auszuspielen. Das Gerät war für jede nachfolgende Performance modifiziert worden und jede neue Aufführung von Airway klang tatsächlich ganz unterschiedlich. (Es gibt auch Geschichten über besondere Vorkommnisse im Publikum, die vielleicht unterschwellig durch diese Botschaften hervorgerufen wurden.)

Das Zusammenkommen von LA und Berlin in Airway kann als Aufeinandertreffen verschiedener Koordinaten von interpretatorischen Aspekten verstanden werden. Als Vorlage dient einerseits eine Aufnahme von 1978, die aus heutiger Sicht als Proto-Noise oder Extrem-Punk bezeichnet werden kann, eine lautstarke »Wall of Sound«. Vorlage ist außerdem auch die besondere Geschichte dieses Werkes mitsamt seinen unterschiedlichen Aufführungen. Dabei geht es auch um die Instrumente von Gestern und Heute und um die Instrumente aus LA und Berlin, die hier zusammentreffen. Auch geht es um musikalische Ästhetik und in welcher Art man sich einem Stück nähern könnte und wie zwei Gruppen durch Interpretation zusammenarbeiten können. Mit Bezug auf die Enstehung dieser Art von Punk oder eben Noise – bevor sich diese Genres etablierten – handelt es sich hierbei auch um die Möglichkeit der Interpretation dieser Geschichte. Wie war es eigentlich? Und wie sind wir jetzt wo hingekommen?

|| Freitag || 14. November 2014 || RADIALSYSTEM V || ab 18:30 || Foyer

Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) ▸ Siehe Donnerstag, 13. November.

|| Freitag || 14. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 19:00 || Saal

Ensemble Extrakte: ITERATIONEN

Ensemble Extrakte

Klaus Janek *Bass, Elektronik*
Cathy Milliken *Oboeninstrumente*
Deniza Popova *bulgarischer Gesang*
Farhan Sabbagh *Ud*
Gregor Schulenburg *Flöten, Duduk*
Ravi Srinivasan *Tabla, Percussion*
Hong Yoo *Daegum*
Gebrüder Teichmann *Silent DJs*

Klaus Janek *Idee* | Sandeep Bhagwati, Elke Moltrecht, Gebrüder Teichmann *Konzept* | Sandeep Bhagwati *Komposition und musikalische Leitung*

Berlin in den 90er Jahren – eine Hauptstadt der Loops & Beats. Nirgendwo sonst wurden die Klänge und Architekturen elektronischer Clubmusik so intensiv, varianten- und einfallsreich erkundet und zu einzigartiger Qualität entwickelt. Ensemble Extrakte interpretiert in seinem neuen Projekt diese historische elektronische Musik Berlins aufs Neue – abgelauscht und neu entwickelt von akustischen Musikern aus ganz anderen Kontexten. Denn in traditionellen und artifiziellen Musiken Indiens, Chinas, Ghanas haben Loops & Beats oft ganz andere Ziele als Trance und Tanz, spielt der Umgang mit Klang eine andere Rolle, wollen die Architekturen der Musik oft anderswohin. Aber auch die eurologische Neue Musik kennt Wiederholung, Iteration, Reihung als stilistische Techniken. Wie klänge experimentelle Clubmusik der 90er durch die Filter so verschiedener Musikkulturen?
In einem ununterbrochenen, ca. 60-minütigen Klangstrom, auf der Basis eines 1990er-Remix-Sets der Gebrüder Teichmann, durchreist das Ensemble Extrakte in diesem Konzert verschiedenste kulturelle Landschaften geloopter Musik – die das Publikum nicht hört, setzt sich verzwickten Beats aus und testet, wie Klangfiguren und Gesten akustischer Instrumente wie Sheng, Duduk, Oboe, Ud, Daegum, Erhu etc. uns den Fluss, den Klang und das Feeling orthodoxer Techno-Architekturen neu erleben lassen können. Die Gebrüder Teichmann agieren als Silent DJs. Dem Publikum bieten wir im Verlaufe des Stückes allerdings die Möglichkeit, über eine im Raum positionierte Hörstation mit diversen Kopfhörern auch das zu hören, was sonst nur die DJs und die ausführenden Musiker hören.
Die künstlerische Forschung des Ensembles Extrakte wird unterstützt von matralab Montréal und dem Fonds de Recherche de Québec – Société et Culture (FRQSC).

Sandeep Bhagwati
KLANG.GEGENSÄTZE ENTZIEHEN SICH.ITERATIONEN
Eine sehr freie Übertragung meiner Filterung
des Textes »Rhythm Science« von DJ Spooky that Subliminal Kid

Klang
Was halt noch bleibt nach aller Zensur:
in rascher Folge Verdrehungen, Wendungen
verfremdet von Slogans, Statistik, Vektoren, Namen, Rastern.
Hier sagt sich Bedeutung von allen Herkünften los
Wegweiser zeigen nur noch auf Strassen
die man selber im Gehen erfinden muss.

Klang
Eine formlose Wolke aus Nullen und Einsen
Ohne eindeutigen Ort
Drehe, beharke, berechne die Form.
Erinnern ist Improvisieren
Gedächtnisse: ansteckende Sporen
Viren, die plötzlich aus Klängen entstehen
Filter, die unsere Erinnerung neu abmischen
Loop. Wiederholung. Loop

Klänge
Wie abstrakte Maschinen öffnen, verwalten, recyceln sie unsre Kulturen.
Wir lassen uns treiben im Strom der Musik, im Hier und Jetzt
Erfindungen unserer Computer, sind sie nicht schön?
Doch denk stets daran, wenn Du hörst wie man Klänge live manipuliert:
Sie krempeln auch Dich um.

Als Gespenst in der Maschine irren wir ziellos umher
durch Brachen der Globalisierung
überspringen den Mittelteil, folgen den Hyperlinks
einer Datenkultur, deren Iterationen unsre Erinnerung killen.
Wie diese Erfahrung beschreiben?
Dieses atemlos Hetzen vom Wollen zum Tun
von Geste und Hoffen zur Kultur der Maschinen?

Input, output:
Jetzt geht es Schlag auf Schlag.
Gnadenlos laufen die Loops
höhlen Bedeutungen aus, lösen Fragmente heraus
Allesfresser sind sie und unsichtbar, diese Codes, die unsere Klänge zermahlen.
»Wer sich nicht mehr an Vergangnes erinnert, ist dazu verdammt, es zu loopen.«

Klang
Raune Dir selbst zu, und hör was die Stimmen im Kopf dazu wispern.
Bestätige alles!
»Geschichte« heisst jetzt: »Wie sich alles nur noch in sich selber verwandelt ...«
Gegensätze entziehen sich.

SOUND. OPPOSITES EXTRACT. ITERATIONS
An erasure poem by Sandeep Bhagwati
filtered from: Rhythm Science 2004
by Paul D. Miller aka Dj Spooky that Subliminal Kid

Sound
A product of many different editing environments
Twists and turns in sequences
overlaid with slogans, statistics, vectors, labels, and grids
This is a world where all meaning has been untethered from its origins
Where signposts point to a road that you make up as you travel

Sound
An amorphous cloud made of zeros and ones
Rotate, reconfigure, render the form.
There is no fixed position.
There is only the improvisational nature of recall.

Sounds
Unfold, organize and iterate cultures as abstract machines
As we flow across the score in the here and now
The machinic process of generation creates its own fascination.
And as you listen to sounds as they are processed, remember this:
They process you as well.

Roam the interstices of globalization as a ghost in the machine
As we fast-forward past the middle passage and into the hyperlinks
of database culture whose archives dissolved almost every format of memory
And think how to describe the experience:
The relentless procession from need to act,
from gesture and thought to that machinic cultural conditioning.

Input, output.
The sequence is tight.
The loops are relentless.
Unpack the meanings, unstuff the fragments:
The invisible machinery of the codes that filter the sounds is omnivorous.
"Those who cannot remember the past are condemned to repeat it."

Sound
Murmur to yourself and hear the voices in your head whisper back.
Press "Return".
History now is a tale of constant change unto itself.
Opposites extract.

Ensemble Extrakte | © Kai Bienert

|| Freitag || 14. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 21:00 || Halle

Tout seul, mais ensemble – Ensembles im Interpretationsvergleich

Gérard Grisey TALEA (OU LA MACHINE ET LES HERBES FOLLES)
für Flöte, Klarinette, Piano, Violine, Violoncello (1986) 17'
Norrbotten NEO und **Ensemble Multilatérale**

Lars Petter Hagen MAX F.: PASSAGE – SILENCE AND LIGHT TRIPTYCH
für Flöte, Klarinette, Percussion, Piano, Violine, Viola, Violoncello (2001) 16'
Oslo Sinfonietta

|| PAUSE ||

David Hudry INTERSECTIONS
für Flöte, Klarinette, Piano, Vibraphon, Violine, Violoncello (2014) 12'
Oslo Sinfonietta und **Norrbotten NEO**

Lars Petter Hagen MAX F.: PASSAGE – SILENCE AND LIGHT TRIPTYCH
für Flöte, Klarinette, Percussion, Piano, Violine, Viola, Violoncello (2001) 16'
Ensemble Multilatérale

|| PAUSE ||

Lars Petter Hagen MAX F.: PASSAGE – SILENCE AND LIGHT TRIPTYCH
für Flöte, Klarinette, Percussion, Piano, Violine, Viola, Violoncello (2001) 16'
Norrbotten NEO

David Hudry INTERSECTIONS
für Flöte, Klarinette, Piano, Vibraphon, Violine, Violoncello (2014) 12'
Norrbotten NEO

Jani Christou PRAXIS FOR 12
für 11 Streichinstrumente & Dirigent-Pianist (1966) 10'
Musiker der verschiedenen Ensembles

Ensemble Multilatérale
Matteo Cesari *Flöte*
Alain Billard *Klarinette*
Hervé Trovel *Percussion*
Matthieu Acar *Piano*
Antoine Maisonhaute *Violine*
Laurent Camatte *Viola*
Jeanne Maisonhaute *Violoncello*
Léo Warynski *Dirigent*

Oslo Sinfonietta
Trond Magne Brekka *Flöte*
Ingvill Hafskjold *Klarinette*
Kjell Tore Innervik *Schlagzeug*
Kristian Lindberg *Piano*
Susanne Zapf *Violine* (Sonar Quartett)
Nikolaus Schlierf *Viola* (Sonar Quartett)
Hans Josef Groh *Violoncello*
Ondřej Adámek *Dirigent*

Norrbotten NEO
Sara Hammarström *Flöte*
Robert Ek *Klarinette*
Daniel Saur *Schlagzeug*
Mårten Landström *Piano*
Karin Hellqvist *Violine*
Kim Hellgren *Viola*
Elmér Lavotha *Violoncello*
Christian Karlsen *Dirigent*

Musiker der verschiedenen Ensembles
Karin Hellqvist, Susanne Zapf, Wojciech Garbowski, Antoine Maisonhaute, Ayumi Paul, Saara Wallraf *Violine*
Kim Hellgren, Laurent Camatte *Viola*
Elmér Lavotha, Jeanne Maisonhaute *Violoncello*
Christopher Williams *Kontrabass*
Christian Karlsen *Dirigent, Piano*

In den isometrischen Motetten des 14./15. Jahrhunderts wird ein wiederkehrendes rhythmische Modell als Talea bezeichnet. Der korrespondierende melodische Abschnitt ist der Color. Beides muss nicht deckungsgleich genutzt werden, die melodischen und rhythmischen Phasen können gegeneinander verschoben und überlagert werden. Diese Technik überträgt Gérard Grisey (1946 – 1998) auf sein zweiteiliges Quintett TALEA. Er beleuchtet darin zwei Aspekte einer musikalischen Geste: Geschwindigkeit und Kontrast.
Für den norwegischen Komponisten Lars Petter Hagen können die Schlüsselwörter Gedächtnis, Erinnerung und Identität gelten. Konsequenterweise sind seine späteren Arbeiten unter Pseudonym veröffentlicht, so zeitweise unter »Max F.« Der Aspekt des Subjektiven ist ganz wichtig für sein kompositorisches Denken, um etablierte Ideen, die den musikalischen Ablauf konstituieren, aufzubrechen. Seine Arbeiten sind zumeist bezeichnet durch eine einfache und naiv anmutende Oberfläche, unter der sich der Reichtum und die Komplexität an Kontext und assoziativem Material auftut.
Der französische Komponist David Hudry ließ sich für sein 2014 entstandenes Ensemblestück Intersections durch die Eindrücke von Menschenansammlungen und urbanem Leben inspirieren, die er bei seinen zahlreichen Besuchen in Singapur gewann. So drückt der Titel des Stückes auch eine Musik aus, bei der sich mehrere Einflüsse kreuzen und der Versuch unternommen wird, dieses heterogene Material unter einer kohärenten Form zu vereinen.
Um einen direkten Zugriff auf das musikalische Material zu ermöglichen, das Jani Christou zumeist in Patterns anlegte, und um die den Patterns innewohnende Energie freizulegen, entwickelte er eine Notationstechnik, die er synthetische Notation nannte. Herkömmliche Notation vermischt sich

Ensemble Multilatérale

Norrbotten NEO © HP Photo

Oslo Sinfonietta © Anna-Julia Granberg

Ondřej Adámek © Luc Hossepied

dabei mit graphischer, wobei die Kontrolle unterschiedlicher musikalischer Parameter mehr und mehr freigegeben wird. Bspw. wird ein Zeichensystem für die Steuerung von gelenktem Zufall eingeführt und außermusikalische Spielanweisungen werden direkt in die Partitur eingezeichnet, fast wie bei einem Storyboard, nur dass hier die Zeichnungen das herkömmliche Notationssystem zu sprengen scheinen, ganz im Sinne der sich freisetztenden Energie der Patterns. Diese bezeichnete Christou als ein unabhängiges System musikalischer Ereignisse, das durch eine Serie von Spezifizierungen kontrolliert wird, wofür er jeweils die graphischen Symbole entworfen hat. Diese neuartige Art der Lenkung und des Eingriffs in den musikalischen Energiefluss ermöglichte es ihm, seine Vorstellung der dramatischen Zuspitzung klanglich umzusetzen. PRAXIS FOR 12 hatte Christou für die 1. Hellenistische Woche Zeitgenössischer Musik (1966) geschrieben. Jani Christou (1926 – 1970) war ein griechischer Komponist und Philosoph (Promotion bei Ludwig Wittgenstein und Bertrand Russell). Durch einen Autounfall an seinem 44. Lebensjahr starb Christou viel zu früh und hinterließ einen kompositorischen Torso, einen künstlerischen Anfang, dessen ausbleibende Fortführung direkt ins Vergessen führte.

Ernstalbrecht Stiebler

MIT DER ZEIT ist eine Musik, die die Zeit nicht vergessen lassen will, sondern sie zu einem Freund macht, einem Freund, dem man Zeit lässt. Die Klänge dürfen sich ausdehnen, bilden einen Klangraum, in dem man sich bewegt und in dem die fast osmotischen Bewegungen des inneren Klanges gehört werden. Die Langsamkeit der Gesten und die der Wiederholungen der Klangelemente erleichtern den Einstieg in die Welt der Teiltöne und Mikrotöne, sie öffnen einen Raum gleichsam hinter dem unmittelbaren, sich einschwingenden Klanggeschehen, eine Welt jenseits einer forcierten Emotionalität, dem großen, traditionellen Pendant zu dieser in den Klang selbst gerichteten »introvertierten« Musik. Sie kann Resonanz auslösen in dem Raumbewußtsein des Hörenden. Das gilt in gleichem Maße für die Langsamkeit des Atems (IM ATEM), für die Mikrotonalität des Cellos und des Kontrabasses (SCHWEBEND und MIT DER ZEIT) und für die verhallten Repetitionen des Quartenstückes (QUART SOLO). Die Zeit klingt komponiert, geordnet und belebt, sich in viele Richtungen wendend, sich verändernd und fortfließend – begrenzt unbegrenzt.

|| Samstag || 15. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 16:00 || Studio C

Film-Premiere

ZEILE FÜR ZEILE – EIN FILM ÜBER DEN KOMPONISTEN ERNSTALBRECHT STIEBLER, 33'
von Viola Rusche & Hauke Harder, Deutschland, 2014, HD

Ernstalbrecht Stiebler, Agnieszka Dziubak *Cello*
Olaf Schiela *Kahnfährmann* Hauke Harder *Ton*
Roman Pernack *Kamera* Viola Rusche *Schnitt*

Ein Cellostück. Eine Kahnfahrt. Gedanken zu Musik und Komposition. Die 8 Zeilen seines Cellostücks Sequenz 2 im Wechsel mit Ernstalbrecht Stieblers Gedanken zu Langsamkeit, Wiederholung, Raum, Reduktion, Resonanz, Lebendigkeit und Emotion. Ein filmisches Kontinuum.

CD-Release

Ernstalbrecht Stiebler MIT DER ZEIT
Im Atem, Schwebend, Quart Solo, Mit der Zeit

Agnieszka Dziubak *Violoncello*
Werner Dafeldecker *Kontrabass*
Ernstalbrecht Stiebler *Klavier und Synthesizer*

Die CD ist im Label m=minimal erschienen.

|| Samstag || 15. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 18:00 || Halle

Nachdruckstudien + Interpretationsvergleich für unterschiedliche Ensemblearten

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) *für umprogrammiertes MIDI-Keyboard*
(Auftragswerk von ***faithful!* II**, Uraufführung im Konzert)
Andrea Neumann + Reinhold Friedl *Keyboard*

Beide Pianisten bringen das umprogrammierte Keyboard zu einer riskanten Premiere.

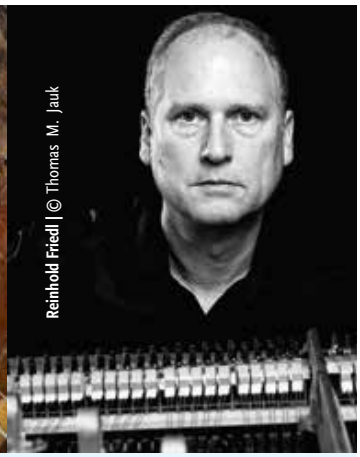
Auftragswerke von ***faithful!* II**

Ernstalbrecht Stiebler QUINTADEN
interpretierbar für drei Ensembles verschiedener Musikrichtungen (UA), 10'
Dror Feiler HYPOKEIMENON – NO MATTER HOW LIFE IS
interpretierbar für drei Ensembles verschiedener Musikrichtungen (UA), 7'
Osvaldo Budón* ... AUNQUE LOS SIGLOS NO RECORDARON NADA ...
interpretierbar für drei Ensembles verschiedener Musikrichtungen (UA), 7'

*Osvaldo Budón ist Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Lautten Compagney | © Id Zenna

Biliana Voutchkova | © Michel Marang



Reinhold Friedl | © Thomas M. Jauk

Lautten Compagney
Ensemble für Alte Musik
Annelie Matthes *Oboe*
Peter Kuhnsch *Percussion*
Stephan Rath *Laute*
Andreas Pfaff *Violine*
Ulrike Becker *Violoncello*
Thorsten Übelhör *Cembalo*

Norrbotten NEO
Sara Hammarström *Flöte*
Robert Ek *Klarinette*
Daniel Saur *Schlagzeug*
Mårten Landström *Piano*
Elmér Lavotha *Violoncello*

Improvisationsensemble
Reinhold Friedl *Piano*
Robin Hayward *mikrotonale Tuba*
Elena Kakaliagou *Horn*
Biliana Voutchkova *Violine*
Christopher Williams *Kontrabass, Leitung*

Dass ein Werk unterschiedlich klingt, jedesmal wenn es aufgeführt wird, ist wohl selbstverständlich. Aber die Varianten, Ausgangspunkte für Komponisten zu definieren, sind mannigfaltig. Was passiert zum Beispiel, wenn ein Werk von Ensembles mit ganz verschiedenen musikkulturellen Hintergründen, verschiedener Spieltradition und teilweise auch mit unterschiedlichen Instrumenten gespielt werden soll? ***faithful!* II** hat drei Komponisten eingeladen, jeweils ein Werk zu komponieren, das dreimal von drei sehr verschiedenen Ensembles interpretiert wird: Osvaldo Budón, Dror Feiler und Ernstalbrecht Stiebler komponieren für Norrbotten NEO, einem Ensemble aus Nordschweden für neue, notierte Musik, die Lautten Compagney aus Berlin, die eigentlich alte Musik spielt und eine für ***faithful!* II** zusammengestellte Gruppe von Berliner Improvisatoren. Auch das Improvisationsensemble soll interpretieren. Die drei Komponisten haben Werke komponiert, die für alle drei Ensembles spielbar sind und in deren Partituren nur kleine Details abweichen. Die Partituren sollen zudem lesbar sein auch für nicht Notenkundige. Es geht auch hier um Werknähe. Die unterschiedlichen Fragestellungen an Komponisten und Interpreten resultieren aus den so verschiedenen Spezialgebieten der Ensembles, auf die der Komponist im Schaffensprozess eingehen muss.
Für diese drei ganz unterschiedlichen Ensembles zu komponieren, stellt eine grosse Herausforderung dar, birgt aber auch eine Reihe von Möglichkeiten:

Osvaldo Budón hat sein Werk ... AUNQUE LOS SIGLOS NO RECORDARON NADA ... (Wiewohl die Jahrhunderte nichts erinnern) nach dem Roman CONCIERTO BARROCO des kubanischen Schriftstellers und Vertreters des magischen Realismus, Alejo Carpentier, benannt. Budóns Bezug zum Roman findet sich in einem Zitat der Figur Domenico Scarlattis wieder, das als übergreifender Gedanke für das ganze Stück funktioniert. Der Roman beschreibt ein fiktives Treffen zwischen Vivaldi, Scarlatti, Händel sowie einem kubanischen Diener und dessen mexikanischem Herrn. Rein theoretisch könnte dieses Treffen beim Karneval in Venedig stattgefunden haben und bildet deshalb den Ausgangspunkt für Budóns Denken über Alte Musik, Neue Musik und Improvisation. Ausgehend von diesem Bild lässt sich sagen, daß die Version der Komposition für die Lautten Compagney eine Art konzeptuelle »Grundversion« darstellt, die mit Hilfe des neuen Instrumentariums bei Norbotten NEO zu einer eigenen Version weitergeführt wird, während sie sich in der Improvisationsgruppe wiederum in der Urversion, hier jedoch in die Zukunft verlegt, vorfindet, wobei ausgehend von deren kulturellem Verständniss und ihrer Selbstanalyse die Stimmen mit Hilfe ihrer Instrumente »rekonstruiert« werden. Wiewohl die Jahrhunderte nichts erinnern ...
Dror Feilers Gedanke über die Möglichkeiten einer Verbindung zwischen den verschiedenen Aufführungen liegt im Titel seines Werks: HYPOKEIMENON geht vom Metaphysischen aus und bedeutet mehr oder weniger »das

Zugrundeliegende«. Es besteht eine Nähe zu Spinozas Konzept der »Substanz« und Kants Konzept vom »Noumenon«. Den Hypokeimenon zu suchen bedeutet, während eines Prozess der Veränderung die bestehende und fortdauernde Substanz herauszufinden – und das ganz essentiell. Feilers Partitur beschreibt diese Suche nach dem Essentiellen in seinem Werk, trotz oder gerade wegen der offensichtlichen Verschiebungen in den Variationen und trotz der unterschiedlichen Voraussetzungen der Instrumentation mit altem, respektive modernem Schlagzeug für Lautten Compagney respektive Norbotten NEO und Horn anstelle von Schlagzeug in der Improvisationsgruppe. Das Klingende unterscheidet sich, aber das Fundament bleibt bestehen.
Harmonik und Klangeigenschaften haben eine fundamentale Bedeutung in Ernstalbrecht Stieblers Werk QUINTADEN. Das Werk basiert auf einem minimalen Prozess mit einer Serie von Quinten, die durch den Ensemblekörper laufen. Essentiell sind hier die langen Klänge, die in unterschiedlicher Weise von den verschiedenen Instrumenten produziert werden. Diese langen Klänge werden auch bei den Schlagzeugern von Lautten Compagney und Norbotten NEO produziert, die ihre Korrespondenz in der Klavierstimme der Improvisationsgruppe findet. Diese Veränderung in den Stimmen, die durch jede Aufführung entstehen, verdeutlicht eine essentielle Frage: Was unterscheidet einen Ton von einem anderen innerhalb der Interpretation? Die verschiedenen Stimmungen der Ensembles werden durch ein kurzes Zwischenspiel überwunden.

|| Samstag || 15. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 21:00 || Saal

Nacht des Streichquartetts – Interpretationsvergleich

Alois Hába STREICHQUARTETT NR. 2 OP. 7 *im Vierteltonsystem* (1920), 17'
Chiyoko Szlavnics GRADIENTS OF DETAIL (2005/2006), 21'
Tana String Quartet und **Sonar Quartett**

|| PAUSE ||

Clara Iannotta A FAILED ENTERTAINMENT (2013), 17'
Ondřej Adámek LO QUE NO' CONTAMO' – *Streichquartett Nr. 2* (2010), 17'
Tana String Quartet und **Sonar Quartett**

Tana String Quartet
Antoine Maisonhaute *Violine*
Pieter Jansen *Violine*
Maxime Desert *Viola*
Jeanne Maisonhaute *Violoncello*

Sonar Quartett
Susanne Zapf *Violine*
Wojciech Garbowski *Violine*
Nikolaus Schlierf *Viola*
Cosima Gerhardt *Violoncello*

Tana String Quartet | © Nicolas Draps

Sonar Quartett | © Piotr Bielogłowicz

Das **Tana String Quartet** und das **Sonar Quartett** setzen sich in diesem Konzert mit vier sehr unterschiedlichen Werken auseinander. Alois Hábas 2. *Streichquartett* von 1920 ist eines der ersten Werke, das in Vierteltonstimmung komponiert ist. Die Frage der Intonation stellt hierbei große Ansprüche an die Musiker, wobei es auch darum geht, innerhalb der traditionellen Notationsform die Möglichkeiten der persönlichen Haltung in Bezug auf Tempo, Phrasierung und Grossform auszuloten.
Die drei anderen Werke sind in den letzten 20 Jahren entstanden und verwenden aktuellere Notationsformen. In Chiyoko Szlavnics GRADIENTS OF DETAIL geht es um minimale Veränderungen im Zusammenklang des Streichquartetts. Wie unter einem Mikroskop legt der extrem gedehnte Transformationsprozess feinste Klangnuancen frei. Es ist ein sehr leises und hochkonzentriertes Werk, das ganz ohne Vibrato auskommt, d. h. Klangcharakter, Tonhöhe und Dauern sind genau definiert. An einigen Stellen läßt die Partitur einen Interpretationsspielraum zu und lädt die Musiker

ein, in den Zusammenklang hinein zuhören und eine genaue Interpretation auf »Mikroniveau« umzusetzen. Wie dieses Stück »atmet« und wie die langen Streicherlinien phrasiert sind, das sind wichtige Aspekte des interpretatorischen Ansatzes.
Im Gegensatz dazu ist Clara Iannottas A FAILED ENTERTAINMENT erfüllt von kontrastreichen Gesten, Bewegungen und dynamischen Veränderungen. Die Interpreten müssen sich zu angenäherten Tonhöhen verhalten und die Gestaltung des Klangcharakters unterliegt ebenfalls der Interpretation, denn die Festlegung dafür, wie hart der Bogendruck auf die Seiten sein soll, bleibt relativ.
Auch Ondřej Adámeks LO QUE NO' CONTAMO' ist rhythmisch und mit Bewegungsenergie gefüllt, was eine Reihe von Variationen für Tempo und Phrasierung zuläßt. Das Werk ist in Scordatura notiert und die Musiker spielen sowohl mit Plektrum als auch mit Gitarren-Slides. Wo Szlavnics' Werk mit extremer Intensität den Skalenraum auslotet und sich die Interpretation hauptsächlich auf die Intonation konzentriert, greift Adámeks Werk auf der anderen Seite in extremer Weise in die Gestaltung des Ablaufes ein. Interpretatorisches Hauptaugenmerk liegt hier auf der rhythmischen Bewegung in der Zeit.

|| Sonntag || 16. November 2014 || Galerie Mario Mazzoli || ab 18:00 ||

Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) *für umprogrammiertes MIDI-Keyboard*
Spielbar für Laien und Profis. ▸ Siehe hierzu Donnerstag, 13. November.

Hörstation: Persepolis-Remixe

von Otomo Yoshihide, Ryoji Ikeda, Zbigniew Karkowski, Antimatter, Construction Kit, Francisco López, Laminar, Merzbow und Ulf Langheinrich

Die Überreste der Ruinen von Persepolis, gelegen in den Wüstenweiten des südlichen Irans, zeugen von der einstigen Pracht und überwältigenden Architektur der Metropole, die 600 v. Chr. zum Ruhm des Persischen Reiches erbaut wurde. Anläßlich des 2500 Geburtstages im Jahr 1971 stellte der Schah von Persien, für den Iannis Xenakis schon mehrere Werke geschrieben hatte, mitten in der Wüste ein pompöses Festival auf die Beine, bei dem Xenakis' 60-minütige Tonbandkomposition PERSEPOLIS zur Uraufführung kam. Es muss ein multimediales Spektakel gewesen sein, wie es die Welt bis dahin noch nicht erlebt hatte. Aus 59 Lautsprechern fluteten die Klänge auf das erlesene Publikum, während Laser und Spotlights leuchtende Farbmuster erzeugten, in der Ferne Leuchtfeuer gezündet wurden und sich Kinder mit Fackeln über das Festival-Gelände verteilten, um den surrealen und rituellen Moment der Performance zu unterstreichen.

In den neun Persepolis-Remixen internationaler Komponisten stellen diese das Originalwerk von Iannis Xenakis in einen völlig anderen Kontext und versehen diesen mit einer neuen Bedeutung. Otomo Yoshihide, Merzbow, Ryoji Ikeda und Construction Kit tragen mit ihrer japanischen Lesart bei, während der spanische Künstler Francisco Lopez, der polnische Musiker Zbigniew Karkowski und der Deutsche Ulf Langheinrich den sogenannten europäischen Noise einbringen. Die Amerikaner Antimatter und Laminar runden den globalen Aspekt ab und steuern ihre eigenen, zwingenden Aufnahmen bei. Trotz ihrer Unverwechselbarkeit vereint alle Remixe das gemeinsame Gefühl, daß große Kunst imstande ist, den Rahmen ihres Entstehungskontextes zu transzendieren, um neue Möglichkeiten zu erkunden und möglicherweise ihren großen Zweck zu erfüllen.

Filme

»... ZWEI GEFÜHLE ...« DER KOMPONIST HELMUT LACHENMANN
Uli Aumüller *Regie,* D 1996, 59'

Leonardo da Vinci überkamen zwei Gefühle, als er in die Höhle eines Vulkan blickte: Furcht und Verlangen oder auch Todesangst und Sehnsucht nach Erkenntnis. Leonardos Textfragment inspirierte Helmut Lachenmann zu seinem Werk »... ZWEI GEFÜHLE ...« für 2 Sprecher und Ensemble (1991/92), das 1997 als Zwischenmusik in seine Oper DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN eingebettet wurde. Lachenmann hat die Vorstellung eines Vulkanausbruchs zur musikalischen Idee transformiert. Die Musik besteht aus einer natürlichen »Körperlichkeit« und schöpft aus einer Fülle von ungewöhnlichen und besonderen Geräuschen und figurativen Klängen. Der Filmemacher Uli Aumüller folgt den Musikern des Kammerensembles Neue Musik Berlin von der ersten Probe bis zum Konzert in der Akademie der Künste, Berlin und beobachtet während der Proben jede technische Entwicklung, bis ein Höchstmaß an Virtuosität erreicht ist. Neben Lachenmanns Gedanken über Musik wird auch die Zusammenarbeit zwischen Dirigent Peter Rundel, dem Komponisten, den Musikern und den Zuschauer vorgestellt. Diese Filmstudie über Interpretation zeigt auch, wie die Teilnehmer mit großer Begeisterung und offensichtlicher Freude das größtmöglich technische Niveau in ihrer Arbeit mit dem Werk erreichen.

Dokumentation über Johannes Kreidlers Projekt FREMDARBEIT
FREMDARBEIT nennt der Komponist für Neue Musik Johannes Kreidler die Kunstaktion, für die er einen Komponisten aus China und einen Audioprogrammierer aus Indien beauftragt hat, typische Exemplare seiner eigenen Musik billig zu produzieren. Wir zeigen die Dokumentation zu dieser Aktion.

David Tudor Memorial 4'33" Competition

In einem Wettbewerb entstehen Fassungen von John Cages 4'33". Die Gewinner werden in MorrowSound, einem True-3D-Klangraum aufgeführt.

|| Sonntag || 16. November 2014 || Galerie Mario Mazzoli Berlin und EAR Up Gallery New York || 20:00 ||

MorrowSound Event

Geoff Hendricks ROCKS (2014), 9'
Robert Filliou WHISPERED ART HISTORY (1963), 10'
Alison Knowles SOUNDS FROM THE BOOK OF BEAN (1981), 10'

ROCKS: Aufgenommen im Oktober 2014. *»Über 30 Jahre schob Geoff die Aufnahme mit mir auf, aber das Warten hat sich gelohnt. Die Resonanz zu Alisons Stück ist unheimlich – beide erzählen eine Geschichte. Du wirst jedoch hören, daß Geoff einen sehr unterschiedlichen Sinn für Humor hat.«* – CM
WHISPERED ART HISTORY: Am 17. Januar 1963 begann Filliou über die Tatsache nachzudenken, dass eine Millionen Jahre zuvor der erste Mensch die Bühne der Welt betrat. Für ihn markierte dieser Zeitpunkt auch den Auftritt der Kunst, ein ereignisreicher Anfang, worüber Filliou in seinem Gedicht WHISPERED HISTORY OF ART reflektiert. Jahre später, 1977, nahm Filliou eine Lesung des Gedichts in der New Wilderness Foundation in New York auf, die als die erste Institution gilt, die sich der Förderung der experimentellen und traditionellen Musik, Poesie, Erzählung und Klangkunst in den USA widmete.
SOUNDS FROM THE BOOK OF BEAN: Ein Ausschnitt von der 2. Seite der New Wilderness Audiographics Musikcassette Audio 8112A, aufgenommen von Annea Lockwood und veröffentlicht 1981. Knowles, seit den 60er Jahren ein verbriefter Bohnen-Fan, erklärt: *»Für den Klang nutze ich in meinen Performances Bohnen als Gruppen und als Individuen. Die Bohnen sind rot, schwarz und weiss – die wesentliche Aufteilung. Die Behälter sind aus Glas, Keramik und Holz wie auch der menschliche Mund als Behältnis eingesetzt wird.«*

Geschrieben und zusammengestellt von Charlie Morrow und Christopher Williams, MorrowSound.

Charlie Morrow

Christopher Williams

Jani Christou PRAXIS FOR 12 (1966), 10'
Gérard Grisey TALEA (1986), 17'
Alois Hába STREICHQUARTETT NR. 2 (1920), 17'

Das Programm in MorrowSound wird ergänzt durch Konzertaufnahmen aus dem Programm von ***faithful!* II**. Damit verdichtet und intensiviert das Festival erstmals akustische Wahrnehmung im Vergleich zwischen Konzertsaal (siehe Festivalprogramm) und dreidimensionaler Klangebene, die Charlie Morrow geschaffen hat. Ein Sound Exchange zwischen der Galerie Mario Mazzoli und der True-3D-Galerie EAR Up in New York geht damit einher.

|| Donnerstag || 20. November 2014 || Berghain || ab 18:30 ||

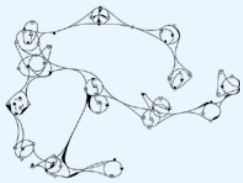
Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) ▸ Siehe hierzu Donnerstag, 13. November.

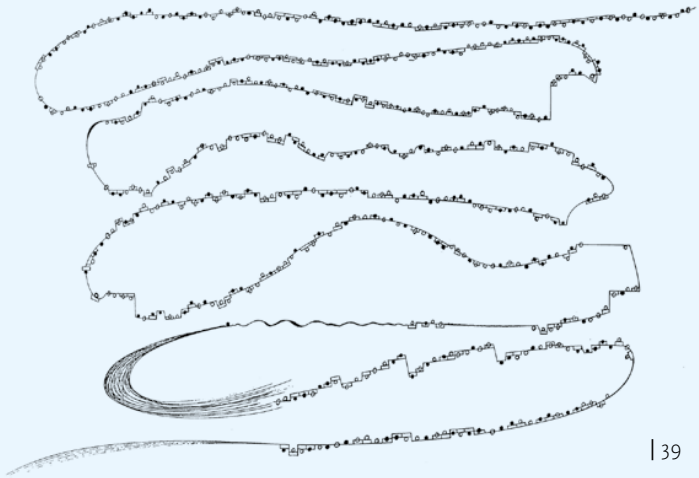
|| Donnerstag || 20. November 2014 || Berghain || 19:00 ||

Der Ursprung der graphischen Partitur
Hommage an Anestis Logothetis

Anestis Logothetis GHIA TIN ORA (1975)
Anestis Logothetis Panel 2 aus ANASTASIS (1969)
Logothetis Ensemble



Anestis Logothetis Panel 2 aus ANASTASIS (1969)
Anestis Logothetis RONDEAU DYNAMIQUE (1967)
Berliner Improvisationsensemble



Logothetis Ensemble © Berlin Photo 2014

Logothetis Ensemble
Richard Douglas-Green *Sound Processing*
Werner Durand *eigens erfundene Blasinstrumente*
Michael McInerney *Piano, Shakuhachi, Pocket Synthesizer*
Michael Neil *Elektronik und verschiedene Objekte*

Berliner Improvisationsensemble
Elena Kakaliagou *Horn*
Reinhold Friedl *Inside Piano*
Robin Hayward *mikrotonale Tuba*
Biliana Voutchkova *Violine, Viola*
Christopher Williams *Kontrabass, Leitung*

Auf Determination und Kontrolle bis ins Detail legte der bulgarisch-österreichische Komponist griechischer Herkunft Anestis Logothetis (1921–1994) keinen Wert. Ihm waren angenäherte Lösungen zuliebe eines bewahrten Gesamtduktus' wichtiger. Daher entwickelte er eine graphische Notation, indem er assoziative Elemente einsetzte, wobei Unschärfe der Bezeichnung und Variationsbreite der Ausführung gewollt sind. Im Vergleich zu anderen Komponisten der 50er/60er Jahre, die auch mit graphischen Elementen arbeiteten, entsteht in den graphischen Partituren von Logothetis zumeist spontan der Eindruck einer vorgeschriebenen oder gewünschten Leserichtung – damit ist schon etwas über den musikalischen Verlauf, über die relative zeitliche Zuordnung gesagt. Und obwohl sie einen zeichnerischen Reiz aufweisen, sind seine Blätter deutlich am musikalischen Resultat orientiert. Das vierköpfige anglo-deutsche Logothethis Ensemble bezieht sowohl Live-Elektronik als auch eigens erfundene Instrumente mit ein, um anhand der graphischen Partituren von Logothetis die Weiten der eigenen Klangwelten ausloten zu können. Im Anschluß interpretiert das Berliner Improvisationsensemble erneut *Panel 2 aus* ANASTASIS, um abschließend das RONDEAU DYNAMIQUE zu Gehör zu bringen. Einen reizvollen Aspekt stellt dabei der Kontrast dar, der sich aus den unterschiedlichen Besetzungen beider Ensembles ergibt: dem überwiegend elektro-akustisch besetzten Logothetis Ensemble und dem akustisch besetzten Berliner Improvisationsensemble.

|| Donnerstag || 20. November 2014 || Berghain || 21:00 ||

Califone

Tim Rutili *Gitarre, Piano, Stimme*
Joe Westerlund *Schlagzeug, Elektronik*
Wally Boudway *Bass, Gitarre, Synthesizer, Stimme*
Ross Andrews *Gitarre, Stimme*

Die Musik der Band Califone erlaubt das scheinbar Fragmentarische, Skizzenhafte. Sie speist sich aus Folklore, Rock und elektronischen Experimenten. Mal spielen sie impressionistisch-instrumentalen Jazzrock oder sphärischen Blues-Instrumental, mal entlehnen sie Elemente aus Krautrock oder Trip Hop oder sie interpretieren Stücke von Psychic TV oder Rolling Stones neu. Diese Band ist immer überraschend. Da begegnen sich Dimensionen eines Duchamp oder Cage, der Musique concrete, des experimentellen Pop der 70er/80er Jahren, von Frank Zappa, Sonic Youth, Postrock-Gruppen wie Tortoise, Sampling der 90er Jahre, Cannibal Ox, Tricky, Gonjasufi oder Animal Collective. Aber vielleicht sind das ja nur Assoziationen einer einzelnen Person des ***faithful!*** Festivals. Dennoch bennenen sie sehr feine Welten und Berührungen in Klang und Energie – von Stück zu Stück authentisch, über diese einzelne Person hinaus. Das ist erfahrene Freiheit der Komposition und Interpretation. Einbezogen und kreiert wird nur das Beste, gespeist aus sensiblestem klanglichen Wahrnehmen und Empfinden. Das macht Califone aus. *»Califone ... spielen den Blues nicht als Ausdruck eines Heimatgefühls. Im Gegenteil: In ihren Händen klingt er (und alles andere auch) entwurzelt, kosmisch entrückt, von Wertkonservatismen entschlackt (und dennoch nicht »modern«). Bleibt zu hoffen, dass sie die Konzertbühnen zu einem mobilen Studio umfunktionieren und ihrer Experimentierlust keine Beschränkung auferlegen.«*
Felix Klopotek

Califone

|| Freitag || 21. November 2014 || Galerie Mario Mazzoli || ab 18:00 ||

Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) ▸ Siehe hierzu Donnerstag, 13. November.

Hörstation: Persepolis-Remixe
Filme

»... ZWEI GEFÜHLE ...« DER KOMPONIST HELMUT LACHENMANN
Dokumentation über Johannes Kreidlers Projekt FREMDARBEIT

David Tudor Memorial 4'33" Competition

▸ Siehe hierzu Sonntag, 16. November.

|| Freitag || 21. November 2014 || Galerie Mario Mazzoli Berlin und EAR Up Gallery New York || 20:00 ||

MorrowSound Event

Sten Hanson SNAKE JERROTH (2001), 5'
Dick Higgins MUSIC FOR TRUMPETS AND TREES (1979/1993), 8'30''
Simone Forti JACKDAW SONG (1981), 8'
Jean Dupuy CUCKOO, 1'

SNAKE JERROTH: Die Geschichte von SNAKE JERROTH ist eine Serpentinen-Inkarnation des Poeten Jerome Rothenberg, der ein langjähriger Freund Hansons ist. SNAKE ist ein typisches Beispiel von Hansons Arbeit mit Computern (und früher Elektronik), um entkörperte »Performances« wie Ouhm und OIPS für das Radio zu verwirklichen.
MUSIC FOR TRUMPETS AND TREES: Im Charlie Morrow Archiv findet sich Material der New Wilderness Foundation, die den Keller in Charlie Morrows Haus in Barton, Vermont in Beschlag nehmen. Das Grundstück, auf dem das Haus steht, verkaufte ihm Dick Higgins. Die graphische Partitur MUSIC FOR TRUMPETS AND TREES wurde hier für Morrow geschrieben, in den umliegenden Wäldern performed und aufgenommen, im Studio überspielt und für dieses Konzert neu spazialisiert.
JACKDAW SONG: Die Dohle ist dafür bekannt, die Gesänge anderer Vogelarten zu imitieren. Sie ist ein Scharlatan, ein Mime und ein Opernsänger. Die Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten dieser Gesänge hat Simone Forti in Worte eingefangen. Aus diesem Anlass entstand diese abendliche Aufnahme.
CUCKOO: Jean Dupuy (*1925) gilt als früher Pionier der interdisziplinären Arbeit im Grenzbereich von Kunst und Technologie. Zudem war er eng mit Marcel Duchamp und John Cage befreundet. CUCKOO erklärt sich ganz von selbst.

Geschrieben und zusammengestellt von Charlie Morrow und Christopher Williams.

Aufnahmen aus dem Logothetis- und dem LAFMS-Programm.
Das Programm in MorrowSound wird ergänzt durch Konzertaufnahmen aus dem Programm von ***faithful!* II**. Damit verdichtet und intensiviert das Festival erstmals akustische Wahrnehmung im Vergleich zwischen Konzertsaal (siehe Festivalprogramm) und einer dreidimensionalen Klangebene, die Charlie Morrow geschaffen hat. Ein Sound Exchange zwischen der Galerie Mario Mazzoli und der True-3D-Galerie EAR Up in New York geht damit einher.

Christopher Williams *MorrowSound*

|| Samstag || 22. November 2014 || RADIALSYSTEM V || ab 18:00 || Foyer

Nachdruckstudien

Johannes Kreidler NACHDRUCK/STUDIE ÜBER STRUKTURELLE VERSPÄTUNG (2006/2014) ▸ Siehe hierzu Donnerstag, 13. November.

|| Samstag || 22. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 18:30 || Saal

Podiumsdiskussion

Treue und Verrat der Interpretation von Elektronischer Musik

Markus Bandur *Musikwissenschaftler*
Reinhold Friedl *Pianist*
Gregorio García Karman *Musikwissenschaftler und -informatiker*
Johannes Ullmaier *Literaturwissenschaftler, akustische Literatur*
Moderation: Armeno Alberts *Komponist, Kurator, Klangkünstler*

Gerade im Bereich der elektro-akustischen Musik ist die Frage der Interpretation untrennbar mit der Frage nach der Qualität von Reproduktion und Hörerlebnis verbunden. Dadurch wird der Lautsprecher in seinem jeweiligen Resonanzraum mit seiner spezifischen Klangcharakteristik zum neuen Musiker unserer Zeit. Die Installationskunst, die ja mitunter auch mit Lautsprechern arbeitet, geht sogar noch ein Schritt weiter: Der Zuhörer wird selbst zum Interpreten des Kunstwerkes.
Diese und weitere Fragen werden zum Gegenstand der Diskussion. Die Gesprächsteilnehmer sind eingeladen, sich dem Thema anhand konkreter Musikbeispiele zu nähern, die in Auszügen gespielt werden.

Cathy Milliken | © Rolf Schoelkopf

Matthias Engler
© Robert Michael

|| Samstag || 22. November 2014 || RADIALSYSTEM V || 21:00 || Halle

Soloensemble – Interpretationsvergleich

Iannis Xenakis DMAATHEN *für Oboe und Schlagzeug* (1976), 11'
Burkhard Glaetzner *Oboe* Cathy Milliken *Oboe*
Gerd Schenker *Schlagzeug* Matthias Engler *Schlagzeug*

Gérard Grisey ANUBIS-NOUT
deux pieces pour clarinette contrebasse en si bemol (1983), 12'
Giacinto Scelsi MAKNONGAN (1976), 4'
Georg Friedrich Haas ANTIPHON *für 2 Kontrabassklarinetten in B* (2008), 10'
Ernesto Molinari, Theo Nabicht *Bassklarinette/Kontrabassklarinette*

Reinterpretation aus COGITO (1981) von Iancu Dumitrescu
und Musik von Ashtray Navigations, 20'
Séverine Ballon *Violoncello*
Alexander Frangenheim *Kontrabass*

Zwischen Oboe und Schlagzeug bestehen kaum klangfarbliche Verbindungen, weswegen Iannis Xenakis in seinem Werk DMAATHEN das Hauptaugenmerk auf die eigenständige Materialentwicklung der beiden Instrumente legt. Die Oboe wechselt zwischen gehaltenen Passagen und kurzem, nervösem, melodischem Material, es erklingen Effekte wie Multiphonics, Klangfarbentriller oder Quietschen durch Beißen des Rohrs u.a. Der Schlagzeuger bewegt sich hingegen zwischen Trommeln, Vibraphon und Marimba. Verschiedene rhythmische Patterns verlangen häufige Tempowechsel und oftmals werden einzelne Schichten übereinander gelagert. Im Zusammenspiel entstehen kontrapunktische Texturen, die von einer zentralen Note oder Linie ausgehend nach außen wuchern. Das Instrumentarium mag an griechische Volksmusik erinnern, DMAATHEN ist jedoch eher eine Studie über erweiterte Spieltechniken und verzweigte rhythmische Strukturen. In einem Interpretationsvergleich schließen sich Burkhard Glaetzner mit Gerd Schenker und Cathy Milliken mit Matthias Engler zu je einem Soloensemble zusammen, um ganz eigene Facetten dieses komplexen Werkes zu Gehör zu bringen.

Ernesto Molinari und Theo Nabicht interpretieren drei Werke aus dem Bereich der Spektralmusik, denen eine fast mystisch anmutende Aura zuzuschreiben ist.
Nach altägyptischer Mythologie schützt der schakalkopfartige Gott Anubis die Toten, wiegt ihre Seelen und entscheidet über ihre Schicksale in einem Ritual namens psychostasio. Indes verschluckt die Göttin Nut allabendlich die Sonne und gebiert sie jeden Morgen erneut. Alte Zeichnungen stellen ihren gebogenen Körper dar, wobei ihre Hände den Westen berühren und ihre Füße den Osten. Inspiriert durch diese beiden mythologischen Figuren, ist Gérard Griseys ANOUBIS-NOUT ein Dyptichon, wobei jede »Tafel« eine der beiden Götterfiguren repräsentiert. Anoubis' Totenreich wird durch eine Umkehrung des Obertonspektrums dargestellt. Anstelle des sich von einem Grundton aus nach oben hin in immer kleineren Abständen aufbauenden Obertonspektrums wird hier der Prozess umgekehrt: Vom höher gelegenen »Fundament« erstrecken sich die abgeleiteten Töne in immer kürzeren Abständen nach unten. Nout ergänzt Anoubis. So wie Nut Tag ist und Anoubis Nacht, nimmt das harmonische Spektrum jetzt seine normalen Gesetze ein und erstreckt sich nach oben, himmelwärts. Die Anspielung auf den ägyptischen Totenkult ist auch Referenz: Griseys Freund und Komponistenkollege Claude Vivier wurde 1983, im Entstehungsjahr des Werkes, ermordet.

Theo Nabicht

Alexander Frangenheim

Séverine Ballon | © Gerard Le Doudic

Todesahnung umweht das vermutlich letzte selbstkomponierte Werk von Giacinto Scelsi: MAKONGNAN von 1976. Es ist für ein nicht weiter spezifiziertes »tiefes« Instrument geschrieben. Die Partitur gibt als Beispiel Tuba, Kontrafagott, Basssaxophon, Kontrabassflöte oder auch Bass-Stimme an. Das Tempo liegt bei langsamen 84, jedoch ohne weitere metrische Angabe. Auf einer unmittelbaren Ebene ist die Musik so einfach wie möglich gehalten und darauf ausgerichtet, die Wahrnehmung des Hörers in Bezug auf den Oberton-Reichtum eines Bass-Klanges zu schärfen.
Der spektrale Stil ist hauptsächlich mit Frankreich und Paris der 70'er Jahre verbunden. Es gibt aber Vorgänger wie Scelsi oder den rumänischen Komponisten Iancu Dumitrescu. Zur nachfolgenden Spektralisten-Generation kann der österreichische Komponisten Georg Friedrich Haas genannt werden. In seinem 2008 entstandenen Werk ANTIPHON überträgt Haas die Form der Antiphonie, also des Gegengesanges, auf 2 Kontrabassklarinetten. Dabei werden vorgegebene musikalische Elemente von anderen Stimmen oder Instrumenten beantwortet, wie es auch in Call-and-Response-Gesängen der Fall ist.
Die Cellistin Séverine Ballon und der Kontrabassist Alexander Frangenheim reinterpretieren schließlich COGITO/TROMPE L'OEIL des 1944 geborenen, rumänischen Spektralisten und Akusmatikers Iancu Dumitrescu. Seine Musik wird mit Musik der Gruppe Ashtray Navigations in Verbindung gebracht, die, obwohl sie in die weiten Gefilde von Psychedelic, Noise, Experimental Rock, Chillwave und Drone zu verorten ist – erstaunliche klangliche Korrespondenzen mit COGITO aufweisen. Dies liegt der Idee zugrunde, für ***faithful!* II** Reinterpretationen in Auftrag zu geben.
Iancu Dumitrescu gilt als eine der führenden Gestalten der rumänischen Musikszene und beschäftigt sich mit Komposition ebenso wie mit Interpretation und Musikkritik. Seine Kompositionen basieren auf einer akusmatischen Ästhetik, in welcher der Klang Analysen und Dissoziationen (harmonische Multiklänge oder Diagonal-Klänge) unterzogen wird, die diesem eine genuine Überzeugungskraft und Eindringlichkeit verleihen. Für Dumitrescu stellt COGITO/TROMPE L'OEIL eines der besten Ergebnisse dar, die er in akusmatisch-instrumentaler Hinsicht erzielen konnte. Das Werk spielt mit der Erinnerung des Hörers. Die Lokalisation gestaltet sich so schwierig, daß der Hörer schließlich aufgeben muss, die Richtung der Klangquelle zu identifizieren. Im akusmatischen Mittel erkennt Dumitrescu eine Bereicherung des Klang-Bildes, das ihm dadurch nicht pittoresk und vulgär erscheint.

|| Sonntag || 23. November 2014 || me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht || 14:00 ||

Mobile Performance im Kunstraum: Musik und die Bildenden Künste

Ein Projekt von Séverine Ballon

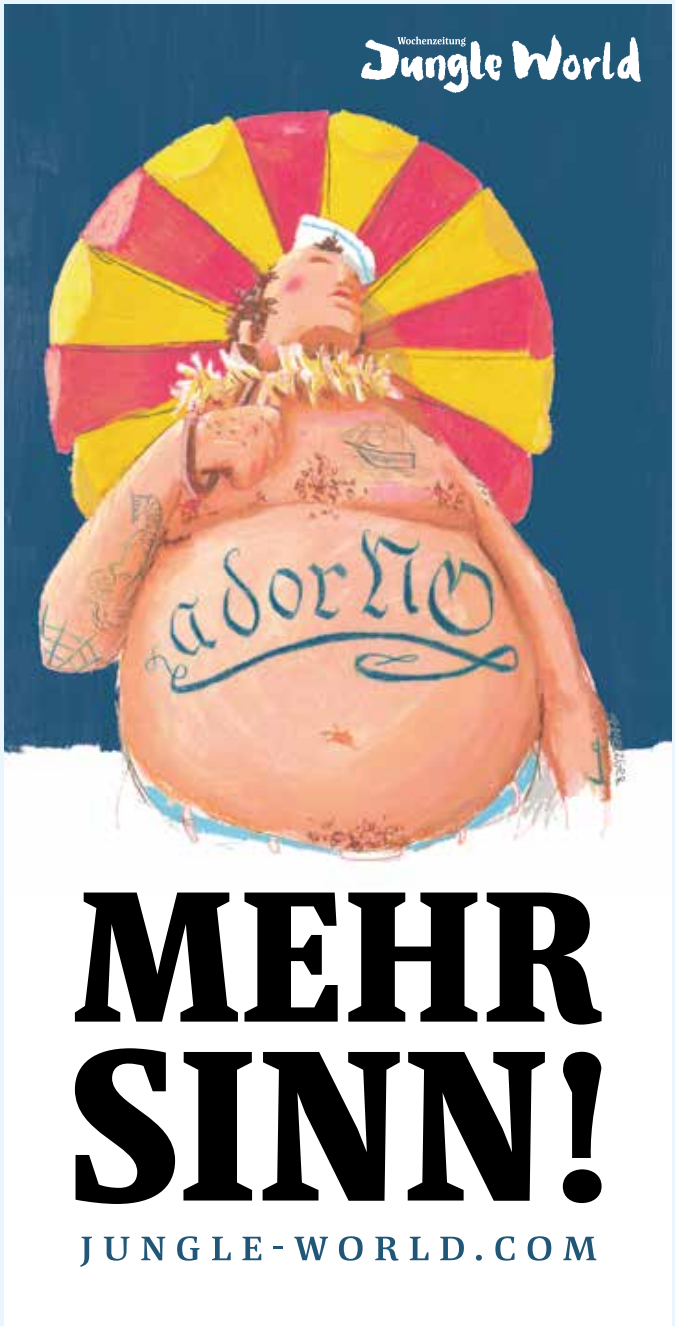
Aldo Clementi LENTO (1984), 8'
Franck Bedrossian THE SPIDER AS AN ARTIST (2014)
für verstärktes Cello (UA), 8'
Andrea Sarto NOLI ME TANGERE (UA), 16'
Rebecca Saunders SOLITUDE (2013), 16'
Thierry Blondeau BLACK BIRD (2013, DE), 14'

Séverine Ballon stellt die in ihrer mobilen Solo-Performance gespielten zeitgenössische Werke für Violoncello in einen Kontext zu den gezeigten Kunstwerken der aktuellen Ausstellung FRAGILE SENSE OF HOPE – ART COLLECTION TELEKOM in der Galerie me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht. Sie ist spezialisiert auf die regelmäßige Aufführung eines zeitgenössischen Cello Solo Repertoires und auf zahlreiche Projekte in Zusammenarbeit mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, Liza Lim, Chaya Czernowin, Mauro Lanza und Rebecca Saunders. Ihre ausgiebige improvisatorische Praxis ermöglicht es ihr, die klanglichen und technischen Möglichkeiten des Instruments zu erweitern. Ihre Interpretationen umspannen viele Jahrhunderte und ästhetische Richtungen: vom Gebrauch von Darmsaiten zur Integration von Elektronik; von Feldmann bis Ferneyhough.

Aldo Clementi LENTO: Bis zu seinem Tod galt Aldo Clementi (1925–2011) als letzter großer Komponist der italienischen Nachkriegsavantgarde. Er wurde in Catania/Sizilien geboren – weit ab aller Zentren der musikalischen Moderne. Sein Vater, ein Amateur-Violinist, erkannte früh seine Begabung, Aldo wurde ein vielversprechend talentierter Pianist. Nach einem Kompositionsstudium bei Goffredo Petrassi löste er sich von dessen neoklassizistischem Stil. Er fand Inspiration in der Arbeit befreundeter bildender Künstler und war fasziniert davon, wie sie aus ihren Konzepten und Verfahrensweisen »Material« direkt hervorbrachten, quasi in einem geschlossenen Loop. Er stellte sich dadurch eine sich selbst generierende Musik vor. Diese Idee eines Werkes, das einfach den Prozess verkörpert, der das Werk hervorbringt, lag damals in der Luft und wurde bspw. in den frühen Minimal-Werken Steve Reichs in den USA realisiert. Clementi hielt sich fern von den damaligen avantgardistischen Strömungen in Europa wie Serialismus oder der in seinen Ohren scharfen linken Polemik von Luigi Nono. Er fand vielmehr einen Weg, sehr dichte, nachhaltige Klangaggregate aus einem langsam kreisenden Gewirr sich gegenseitig imitierender kontrapunktischer Linien zu erschaffen, wobei jede Linie wie ein Ausschnitt eines Prozesses wirkt, der unendlich weiterkreisen könnte. Die verschiedenen Klangfacetten, die sich dem Hörer in solchen Rotationen darbieten, verglich Clementi mit den Mobiles Alexander Calders. Später trat in seiner Musik das Moment der Stille hinzu und Clementi entwickelte eine eigene Zitatsprache, durch die er einen »Pathos der Distanz« erreichte. Sein vielfältiges Oeuvre zeugt von seiner großen Schaffenskraft, in jedem Werk eine sehr klare klangliche Welt zu verwirklichen, oftmals hell und magisch, manchmal jedoch auch finster schattiert.

Franck Bedrossian THE SPIDER AS AN ARTIST: “This piece, though still a work-in-progress, is already a pivotal experience in my writing, especially for string instruments. This is mainly due to the fact that I was recently willing to experiment and articulate new sound textures for the string instruments, but still maintain and develop the polyphonic dimension of the

Anzeige



musical discourse, even though it is elaborated for a solo instrument. This double aim has been in my mind for several years, and the encounter with Severine Ballon gave me a beautiful occasion to discover and combine techniques that would possibly allow me to achieve this goal. As a cause or as a consequence, an invisible poem by Emily Dickinson, as transparent as a spiderweb can be, is present throughout the piece, written with the bow on the body of the instrument. This music is dedicated to Séverine Ballon."

"The Spider as an Artist
Has never been employed – –
Though his surpassing Merit
Is freely certified

By every Broom and Bridget
Throughout a Christian Land – –
Neglected Son of Genius
I take thee by the Hand – –"
Emily Dickinson, Poem 1275

Andrea Sarto NOLI ME TANGERE: By touching we own the object of our touch. We don't think about it, because it's matter of everyday life. We touch the others, we touch ourselves, we touch the food, we touch a screen. Because to own is to know. Therefore we own a lot of things and a lot of people. Unfortunately we forget it everyday. We are also unaware that all people do the same with us. We belong to the others, they know us. So at the same time we are shared among them and we get them as well. We accept this as a play. But sometimes we do not accept this. We refuse to touch. We don't want to get anything and anyone any more. We don't want to know any more. We don't want to be known by no one any more. We don't want to own nothing. We don't want to be owned. We don't want to touch and to be touched as objects of possession. Because objects and people belong to themselves. They own and they know themselves. The do not want to be known or to be owned again and again and again and again, and again and again and again, and again and again and again in an endless chain. Let them stay alone. Let them be untouched. Let them be unknown. Let them be unseen. Do not get them. Do not know them. Do not touch them.

Rebecca Saunders SOLITUDE: Im Kontrast dazu steht Rebecca Saunders Werk SOLITUDE, das den Versuch darstellt, das unerbittliche Gefühl von Einsamkeit zu erfassen. Die 1967 geborene englische Komponistin studierte zunächst Violine und Komposition an der Universität Edinburgh und von 1991 bis 1994 Komposition bei Wolfgang Riehm. Sie erhielt zahlreiche Preise und war 2009/2010 Capell-Compositeur der Staatskapelle Dresden. Saunders lebt als freischaffende Komponistin in Berlin und ist seit 2009 Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Zu SOLITUDE hat sie folgendes Gedicht geschrieben:

"Absent, silent, sole, Naught beside.
Solitaire, Santon, pariah,
Cenobite.
Either, neither, solus,
Unified.
A state or quality of being alone, solitary, or remote.
Implies the absence of all others: inaccessibility, withdrawal,
seclusion, isolation.
A state of separation.
A lonely or secluded place: wilderness, waste, desert, emptiness, wasteland.
In silence, vacuous and devoid.

ME 1325-75, MF, L sōlitūdō: sōlus alone; solitudinous adj"
Rebecca Saunders

Thierry Blondeau BLACK BIRD: Über 4 Jahre bewegte Séverine Ballon und Thierry Blondeau der gemeinsame Wunsch, an einem Cello-Stück zu arbeiten. Blondeau, der auch Amateur-Cellist ist, kam an allen Arbeitstreffen der beiden mit seinem eigenen Cello, er wollte alle Klänge auf seinem Instrument selbst probieren und spielen. Ihm sei es eine Ehre, für so ein schönes Instrument zu schreiben ... Vor Thierry Blondeau's Fenster in seinem elsässischen Weingut sang jeden Tag eine Amsel – ein wunderbarer Gesang, den er aufnahm. Sein Cello-Stück BLACK BIRD ist eine Antwort auf den Gesang des Vogels.

Anzeige

CE QUI IMPORTE
CE N'EST PAS DE LIRE
MAIS DE RELIRE. Jorge Luis Borges

berlin POCHE
LE MAGAZINE CULTUREL EN FRANÇAIS

Berlinpoche.de

BIOGRAPHIEN ALPHABETISCH

Ondřej Adámek (*1979), tschechischer Komponist und Dirigent. Lebt und arbeitet in Berlin.
Airway 1978-1979 und 1998, mehrköpfige Musikformation, hat sich aus der Los Angeles Free Music Society herausgebildet.
Armeno Alberts (*1959), niederländischer Klangkünstler und Kurator.
Liz Allbee (*1976), US-amerikanische Komponistin und Performerin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Ashtray Navigations, englische Musikformation, ist seit 1991 aktiv. Ihre Musik changiert zwischen Psychedelic Rock, Noise und Drone.
Uli Aumüller (*1961), freier Autor und Regisseur von Hörfunkfeatures über zeitgenössische Musik.
Séverine Ballon (*1980), französische Cellistin. Sie konzertiert weltweit und hat derzeit einen Lehrauftrag an der Harvard-Universität.
Markus Bandur (1960), deutscher Musikwissenschaftler.
Franck Bedrossian (*1971), französischer Komponist. Seit 2008 unterrichtet er an der University of California, Berkeley.
Burkhard Beins, Composer/Performer und Percussionist. Lebt und arbeitet seit 1995 in Berlin.
Sebastian Berweck, deutscher Pianist. Umfangreiches Repertoire der zeitgenössischen Klavierliteratur. Lebt und arbeitet in Berlin.
Sandeep Bhagwati (*1963), Komponist. Lebt und arbeitet in Berlin, Montréal und Québec/Kanada.
Thierry Blondeau (*1961), französischer Komponist. Lebt und arbeitet in Straßburg.
Christian von Borries (*1961), deutscher Dirigent, Komponist und Produzent. Lebt und arbeitet in Berlin.
Osvaldo Budón (*1965), argentinischer Komponist. 2014/15 lebt und arbeitet er im Rahmen eines DAAD-Stipendiums in Berlin.
Califone (gegründet 1997), experimentelle Rockband aus Chicago. Die Stilistik ihrer Musik umfasst Indie-Rock, Post-Rock und experimentellen Rock bis hin zu Avantgarde-Folk.
Jani Christou (1926 – 1970), griechischer Komponist. Promovierte in Philosophie bei Wittgenstein und Russel. Gilt als der bedeutendste Komponist und Neuerer seiner Generation. Bei einem Verkehrsunfall in Athen kam Jani Christou 1970, an seinem 44. Geburtstag, ums Leben.
The Doo-Dooettes, gegründet 1975 in Los Angeles. Die Formation wurde als Gegenentwurf zur L.A.-Punk-Szene wahrgenommen.
Iancu Dumitrescu (*1944), rumänischer Komponist. Seine Kompositionen basieren auf der akusmatischen Ästhetik, wobei Klang der Analysen und Dissoziation (harmonische Multiklänge oder Diagonal-Klänge) unterzogen wird, die diesem eine genuine Überzeugungskraft und Eindringlichkeit verleihen.
John Duncan, amerikanischer Klangkünstler und Mitglied der Los Angeles Free Music Society. Lebt und arbeitet in Bologna.
Matthias Engler, freiberuflicher Schlagzeuger. Lebt und arbeitet in Berlin.
Extended Organ gründete sich 1997 aus Mitgliedern der Los Angeles Free Music Society.
Ensemble Extrakte, die Musiker des Ensembles spielen auf europäischen und außereuropäischen Instrumenten. Die Erarbeitung von Musik mit und ausgehend von verschiedenen Kulturkreisen steht im Fokus.
Dror Feiler (*1951), schwedischer Komponist israelischer Herkunft. Lebt und arbeitet seit 1973 in Schweden.
Le Forte Four, gegründet 1974/75, ist eine US-amerikanische Avantgarde-Musik-Formation.
Alexander Frangenheim (*1951), deutscher Kontrabassist. Ist in der Improvisationsmusik-Szene aktiv.
Reinhold Friedl (*1964), Pianist und Komponist,Gründungsmitglied von Zeitkratzer. Er ist ein Spezialist der Inside-Piano-Technik und veröffentliche zahlreiche Artikel zu diesem Thema.
Gebrüder Teichmann, Musikprojekt, bestehend aus den beiden in Berlin lebenden DJs, Musikern und Produzenten Andi und Hannes Teichmann.
Burkhardt Glaetzner (*1943), deutscher Oboenvirtuose und Dirigent.
Gérard Grisey (1946-1998), französischer Komponist. Gilt als Hauptvertreter der Spektralmusik.
Georg Friedrich Haas (*1953), österreichischer Komponist. Bedeutender Vertreter der der neuen Generation der Spektralisten.
Alois Hába (1893 – 1973), tschechischer Komponist und Musiktheoretiker. Erlangte Weltruhm durch seine Mikrointervall-Kompositionstechnik, die er visionärerweise schon Anfang der 20er Jahre entwickelte.
Lars Petter Hagen (*1975), norwegischer Komponist und Kurator. Sein Oeuvre umfasst sowohl Kammer-, Orchester- und Bühnenmusik als auch Installationen.
Hauke Harder (*1963), deutscher Komponist, Klangkünstler und Filmemacher. Erarbeitet derzeit Filmdokumentationen. Assistent von Alvin Lucier. Seine kompositorische Arbeit repräsentiert einen extremen Minimalstil.
Robin Hayward (*1969), englischer Tubist (mikrotonale Tuba), Komponist und Musikwissenschaftler.
Steve Heather, englischer Percussionist. Neben seinen Solo-Performances spielt er in zahlreichen Formationen.
David Hudry (*1978), französischer Komponist und Musikwissenschaftler.
Clara Iannotta (*1983), italienische Komponistin und Flötistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Klaus Janek, italienischer Kontrabassist. Spielt in zahlreichen Formationen und komponiert Film-, Tanz- und Bühnenmusik.
Ju Suk Reet Meate (Eric Stewart, *1952), US-amerikanischer Musiker und Mitglied von LAFMS. Gründete 1973 die Band Smegma, die er seit über 40 Jahren leitet. Spielt Hawaiigitarre, Pocket-Trompete, Cassette Loops, Syndrassi Organus (Synth), Spielzeuginstrumente, Blütenblätter und Percussion.
Elena Kakaliagou (*1979), griechische Hornistin und Ensemblemitglied vom Improvisationsensemble.

Gregorio García Karman, Klangregisseur und Musikinformatiker. Leitet seit 2014 das Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste Berlin.
Johannes Kreidler (*1980), deutscher Komponist. Seine Musik bezieht meist computergestützte Verfahren und elektroakustische Mittel ein.
Helmut Lachenmann (*1935), deutscher Komponist. Seine Klangsprache, eine »Musique concrète instrumental«, hat eine ganze Komponistengeneration geprägt.
Lautten Compagney Berlin, renommiertes deutsche Ensemble für alte Musik.
Logothetis Ensemble, englisch-deutsches Elektroakustik-Quartett. Ist auf die Umsetzung der Partituren von Anestis Logothetis spezialisiert.
Anestis Logothetis (1921–1994) war ein in Bulgarien geborener österreichischer Komponist griechischer Herkunft. Entwickelte eine eigene Systematik für graphische Notation, die es möglich machte, Klangcharaktere und Geräusche improvisatorisch produzierbar zu machen.
Los Angeles Free Music Society (LAFMS), gegründet 1972, US-amerikanisches Underground-Musikerkollektiv, Urzelle der Westcoast-Avantgarde. Aus ihr sind zahlreiche kleinere Formationen entstanden.
Magda Mayas, Pianistin, lebt und arbeitet in Berlin. Neben dem Klavier spielt sie auch Clavinet/Pianet, einem elektronischen Tasteninstrument der 60er Jahre.
Cathy Milliken, australische Oboistin und Komponistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Ernesto Molinari (*1956), Schweizer Klarinettist.
Charlie Morrow (*1942), amerikanischer Klangkünstler, Komponist, Konzeptkünstler und Performer. Er ist Präsident und kreativer Direktor von MorrowSound und hat das True-3D-System mitentwickelt. Lebt und arbeitet in Helsinki und Vermont.
Ensemble Multilatérale, 2005 gegründetes französisches Ensemble. Setzt sich aus Komponisten, Interpreten, Musikwissenschaftlern und Kulturschaffenden zusammen.
Theo Nabicht (*1963), deutscher Musiker und Komponist. Virtuose auf der Bassklarinette, Kontrabassklarinette und dem Saxophon.
Andrea Neumann (*1968), deutsche Pianistin und Komponistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Norrbotten NEO, 2007 gegründetes schwedisches Ensemble für zeitgenössische Musik. Das Ensemble gastiert auf zahlreichen namenhaften Festivals.
Oslo Sinfonietta, 1986 gegründetes norwegisches Orchester für zeitgenössische Musik.
Zeena Parkins (*1956), US-amerikanische Harfenistin/Komponistin. Ist im Grenzbereich zwischen Avantgarde Jazz, Art-Rock, freier Improvisation und Noise-Musik tätig.
Ayumi Paul (*1980), in Berlin lebende Violonistin. Konzertiert weltweit und arbeitet mit bildenden Künstlern, Performern, Komponisten und Musikern unterschiedlichster Genres zusammen.

DER WEGWEISER DURCH DIE BERLINER KUNSTSZENE

Museen, Galerien, Termine

Foto: Christian Mentzel

NEU

Jetzt im Handel oder gleich bestellen unter shop.interabo.de/zitty/ oder (030) 611 05 26 02

Leseprobe: www.zitty.de/berlinart

tip Berlin

zitty BERLIN

Deniza Popova, bulgarische Musikwissenschaftlerin, Musikethnologin und Sängerin, Virtuosin der bulgarischen Gesangstechnik. Lebt und arbeitet in Berlin.
Lydia Rilling, Musikwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Musikwissenschaft der Universität Potsdam.
Viola Rusche (*1960), deutsche Filmemacherin.
Farhan Sabbagh (*1948), syrischer Virtuose der Ud (einem Lauteninstrument), Komponist und Percussionist.
Andrea Sarto, italienischer Komponist.
Rebecca Saunders (*1967), englische Komponistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Giacinto Scelsi (1905–1988) war ein italienischer Komponist. Seine visionäre Zentraltontechnik war sowohl eigenwillig wie auch bahnbrechend. Er gilt als Vorreiter der Spektralmusik.
Gerd Schenker (*1948), deutscher Schlagzeuger.
Gregor Schulenburg, freischaffender Flötist und Dudukspieler. Lebt und arbeitet in Berlin.
Smegma, 1973 aus dem Umfeld von LAFMS gegründetes Musikprojekt. Verfolgt das »band without musicians«-Konzept. Entwickelte einen Stil, den sie einfachen oder prolligen Vorstadt-Volk nannten.
Sonar Quartett, 2006 in Berlin gegründet. Zahlreiche Uraufführungen der letzten Jahre künden von der engen Vernetzung mit vielen zeitgenössischen Komponisten.
Ernstalbrecht Stiebler (*1934), deutscher Komponist/Musikjournalist. Lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.
Ernst Surberg (*1966), deutscher Pianist. Mitbegründer des Berliner ensemble mosaik.
Chiyoko Szlavnics (*1967), kanadische Komponistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Tana String Quartet, 2004 in Brüssel gegründet. Spezialisiert auf zeitgenössische Musik.
Johannes Ullmaier (*1968), Literaturwissenschaftler und Mitherausgeber der im Ventil Verlag erscheinenden Buchreihe testcard.
Biliana Voutchkova, Violinistin. Lebt und arbeitet in Berlin.
Léo Warynski, französischer Dirigent. Lebt und arbeitet in Paris.
Saara Wallraf, Violonistin, lebt in Berlin und Köln. Sie arbeitet als Solistin und in verschiedenen Projekten und Ensembles in den Bereichen Improvisation, Klassik und Jazz.
Christopher Williams (*1981), US-amerikanischer Komponist, Improvisateur, Kontrabassist. Kurator und Koordinator von MorrowSound. Lebt und arbeitet in Berlin.
Iannis Xenakis (1922–2001) war ein Komponist und Architekt griechischer Herkunft, der größtenteils in Frankreich gelebt hat. Er entwickelte ab 1954 einen eigenen Musikstil: die stochastische Musik.
Marta Zapparoli, Klangkünstlerin. Mitglied des Splitter Orchesters Berlin. Lebt und arbeitet in Berlin.

Ein Projekt von x-tract-production. www.x-tract-production.de

Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds.
Mit freundlicher Unterstützung durch matralab/Concordia University, FRQSC, Deutsch-französischer Fonds für zeitgenössische Musik/Impuls Neue Musik, Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Deutschlandradio Kultur, Kulturrådet/ Swedish Arts Council, Norrbottensmusiken, Oslo Sinfonietta, morrowsound, Königlich Norwegische Botschaft und Music Norway, Filmwerkstatt Kiel der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein GmbH, CIRM – Centre National de Création Musicale und Stadkultur Berlin.
Kooperationspartner: Blickpunkte e.V. **Dank an** Starcar und Sauvage.
Medienpartner: Deutschlandradio Kultur, Jazzthetik, Jungle World, Zitty

TICKETS

Informationen unter: www.faithful-festival.de
Reservierung: www.reservix.de | RADIALSYSTEM V, t +49 (0)30 288 788 588
Kasse: Holzmarktstr. 33, 10243 Berlin
Öffnungszeiten: Di – Fr 10:00 – 19:00 Uhr und Sa 12:00 – 19:00 Uhr
Donnerstag 13. November 2014 | Berghain
19:00 Uhr Eintritt frei | 21:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR
Freitag 14. November 2014 | RADIALSYSTEM V
19:00 Uhr 14 EUR/erm. 11 EUR | 21:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR
Kombiticket 24 EUR/erm. 18 EUR
Samstag 15. November 2014 | RADIALSYSTEM V
16:00 Uhr 5 EUR | 18:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR
21:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR | Kombiticket 28 EUR/erm. 20 EUR
Sonntag 16. November 2014 | Galerie Mario Mazzoli
18:00 Uhr Eintritt frei | 20:00 Uhr 7 EUR/erm. 5 EUR
Donnerstag 20. November 2014 | Berghain
19:00 Uhr 14 EUR/erm. 11 EUR | 21:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR
Kombiticket 24 EUR/erm. 18 EUR
Freitag 21. November 2014 | Galerie Mario Mazzoli
18:00 Uhr Eintritt frei | 20:00 Uhr 7 EUR/erm. 5 EUR
Samstag 22. November 2014 | RADIALSYSTEM V
18:30 Uhr Eintritt frei | 21:00 Uhr 18 EUR/erm. 14 EUR
Sonntag, 23. November 2014 | me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht
14:00 Uhr 7 EUR/erm. 5 EUR

SPIELORTE

13.11. + 20.11.2014
Berghain | Am Wriezener Bahnhof | 10243 Berlin
Telefon: 030 – 293 602 10
www.berghain.de | support@berghain.de
14.11., 15.11. + 22.11.2014
RADIALSYSTEM V | Holzmarktstr. 33 | 10243 Berlin
Telefon: 030 – 288 788 588
www.radialsystem.de | info@radialsystem.de
16.11. + 21.11.2014
Galerie Mario Mazzoli | Potsdamer Str. 132 | 10783 Berlin
Telefon: 030 – 754 595 60
www.galeriemazzoli.com | info@galeriemazzoli.com
23.11.2014
me Collectors Room/Stiftung Olbricht | Auguststr. 68 | 10117 Berlin
Telefon: 030 – 860 085 10
www.me-berlin.com | info@me-berlin.com

Johannes Kreidlers umprogrammiertes MIDI Klavier wird dem Publikum an jedem Festivaltag eine halbe Stunde vor Beginn des ersten Konzertes für Spielversuche zugänglich sein.

IMPRESSUM

IDEE, KÜNSTLERISCHE LEITUNG, PROGRAMM Elke Moltrecht
ASSISTENT DER KÜNSTLERISCHEN LEITUNG Andreas Engström
PROJEKTLEITUNG Meli Andres
PROJEKTASSISTENTEN Christian Glass, Lena Struve
PROGRAMMHEFTREDAKTION Andreas Engström, Christian Glass, Elke Moltrecht
GESTALTUNG berndt & fischer, Berlin
TITELFOTO Christof Berndt | berndt & fischer, Berlin
TECHNISCHE LEITUNG Anke Eckardt, Hardy Hardenberger
STAGE MANAGEMENT Christian Glass

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT
Autopilot | www.autopilotmusic.com
k3 berlin | www.k3berlin.de
RADIALSYSTEM V | www.radialsystem.de

KONTAKT, INFORMATIONEN
www.x-tract-production.de
www.faithful-festival.de
www.radialsystem.de

Änderungen vorbehalten.

Anzeige

www.faithful-festival.de