

tage neuer musik

graz von zeit zu zeit

23.– 25. Mai 2014

Großer Minoritensaal: Mariahilferplatz 3, 8020 Graz

Kulturzentrum bei den Minoriten, ImCubus: Mariahilferplatz 3/I, 8020 Graz

tnmg.at



Inhalt

Veranstaltungsübersicht	2
Einführung	4
Konzert die andere saite	7
Konzert open music	10
Konzert IGNM Steiermark „gegen unendlich“	13
Konzert ENSEMBLE ZEITFLUSS	19
Konzert Kulturzentrum bei den Minoriten	24
Diskussionsrunden I & II	28
Biographien	29

Veranstaltende Vereine und Organisationsteam:

die andere saite	Orestis Toufektsis	www.saite.mur.at
Ensemble Zeitfluss	Clemens Frühstück und Edo Micic	www.ensemble-zeitfluss.com
IGNM Steiermark	Clemens Nachtmann	www.ignm.at
Kulturzentrum bei den Minoriten	Daniel Mayer und Florian Geßler	www.kultum.at
open music	Ute Pinter	www.openmusic.at

Redaktion: Florian Geßler

Grafik/Layout: grafpunktiker – Lukas W. Fuchs

www.grafpunktiker.at

Veranstaltungsübersicht

Karten:

Fr. sowie Einzelkonzerte:

€ 12,- / € 7,- ermäßigt

Sa. und So. (*Tages-Karten*):

jeweils € 20,- / € 10,- ermäßigt

3-Tage-Pass:

€ 35,- / € 15,- ermäßigt

Vorverkauf:

Zentralkartenbüro

www.zkb.at

0316 83 02 55

die eintrittskarte

www.dieeintrittskarte.at

0316 83 39 48

Kulturzentrum bei den Minoriten

www.kultum.at

0316 71 11 33 29

Freitag 23.5.

19.15 Foyer Großer Minoritensaal

Eröffnungsansprache: Florian Geßler

20.00 Großer Minoritensaal

die andere saite präsentiert

Bik/Schafleitner/Polisoidis/

Lindenbaum/Vivarès/Polyzoides

Bernhard Lang *Necronomicon 9458*

Dimitri Papageorgiou *Nuit*

Peter Lackner *Kanon für Streichquartett. 18. Mai 1993*

Klaus Lang *bonsai.*

Ernst Christian Rinner *Wandauer Zwölfer*

Gerd Kühn *Con Sordino*

Florian Geßler *Die Dinge des Lebens*

Samstag 24.5.

15.00 – 16.30 ImCubus

Diskussionsrunde I mit KomponistInnen*
Moderiert von: Clemens Nachtmann

18.00 Großer Minoritensaal

open music präsentiert
ensemble]h[iatus
Bertoncini/Altenburger/Lehn/Ninh

Earle Brown *Four Systems* und *Folio*
Christian Wolff *Or 4 People*
sowie Improvisationen

20.00 Großer Minoritensaal

IGNM Steiermark präsentiert „gegen unendlich“
Mitglieder des ÖENM
Schneider/Royer/Sigl/Schablas/Kretzinger

Mathias Spahlinger
adieu m'amour. hommage à guillaume dufay
presentimientos.
128 erfüllte augenblicke, systematisch geordnet,
variabel zu spielen

Sonntag 25.5.

15.00 – 16.30 ImCubus

Diskussionsrunde II mit KomponistInnen*
Moderiert von: Clemens Nachtmann

18.00 Großer Minoritensaal

Ensemble Zeitfluss präsentiert
Ensemble Zeitfluss
Frühstück/Micic

Kiawash Saheb Nassagh *Dyslexia*
Orestis Toufektsis *EpiTria*
Joanna Wozny *Return*
Bruno Strobl *t.o.p.*
Salvatore Sciarrino *Introduzione all'oscuro*
Daniel Oliver Moser *1. Blumenstück*

20.00 Großer Minoritensaal

Kulturzentrum bei den Minoriten - Neue Musik
präsentiert
Lacroix/Schiske/Nishii

Morton Feldman *Crippled Symmetry*

* jeweils an einem Termin: Florian Geßler, Gerd Kühn, Peter Lackner, Klaus Lang, Daniel Oliver Moser, Dimitri Papageorgiou, Ernst Christian Rinner, Mathias Spahlinger, Bruno Strobl, Orestis Toufektsis, Joanna Wozny

Einführung

Die neugegründeten **tage neuer musik graz** werden von der Konzertreihe *die andere saite*, dem *Ensemble Zeitfluss*, der *IGNM Steiermark*, dem *Kulturzentrum bei den Minoriten – Neue Musik* sowie *open music* getragen. Diese Vereinigungen engagieren sich bereits seit vielen Jahren für die Verbreitung Neuer Musik in Graz. Jede von ihnen verfügt über ein eigenes Profil und zieht ein bestimmtes Publikum an; mit **tage neuer musik graz**, die erstmals vom 23. bis 25. Mai 2014 über die Bühne gehen und im Zweijahresrhythmus geplant sind, sollen die in Graz vorhandenen Potenziale für Neue Musik zusammengeführt werden. Dabei geht es den beteiligten Veranstaltern ausdrücklich nicht darum, ihre bereits bestehenden Aktivitäten einfach unter einem gemeinsamen Dach zusammenfassen, sondern darum, eine gemeinsame und eigenständige Plattform für Neue Musik zu präsentieren, die in dieser Form in Graz nicht existiert. Das inhaltliche Konzept dafür ist eines, das sich bewusst gegen einige aktuelle Trends im herrschenden Musikbetrieb richtet.

Wiederhören von Musik

Neue Musik ist wie keine andere darauf verwiesen, wieder gehört zu werden, um sie recht zu erfahren. In der Sparte der Neuen Musik dominiert hingegen seit geraumer Zeit eine kurzatmige Uraufführungs-Kultur, die es mit sich bringt, dass neue Werke zumeist nur einmal gespielt und dann sofort wieder ad acta gelegt werden; damit einher geht eine Art Starkult, in dem Komponistinnen und Komponisten zwar schnell bekannt und verbreitet, aber auch ebenso schnell wieder fallengelassen und vergessen werden. Die Hörerin/der Hörer wiederum kann neue Musik, die sie/er einmal gehört hat, in der Regel nur noch von Tonträgern wieder hören, nicht aber direkt in der Konzertsituation. Dagegen setzen die **tage neuer musik graz** bewusst darauf, exemplarische Werke neuer Musik und solche, die es verdienen, dazu zu werden, wieder aufzuführen, um auf diese Weise ein Repertoire Neuer Musik zu pflegen bzw. zu etablieren und Musik in der Konzertsituation wieder erfahrbar zu machen. Uraufführungen sind zwar nicht ausgeschlossen, sollen aber eindeutig nicht den Schwerpunkt bilden.

Musik und Reflexion

Ebenfalls ist im Kulturbetrieb ein Trend zu beobachten, Musik von Erfahrung und Reflexion abzuschirmen und dafür ihren Erlebnis-Charakter zu strapazieren, dergestalt, dass neue Musik in oftmals massenmedial gestützte „Events“ oder „Performances“ eingebaut wird, in denen sie als Sache untergeht oder gar zerstört wird. Gegen diese sehr verbreitete Mode setzen die **tage neuer musik** darauf, Hören und Reflexion, sinnliche Erfahrung und begriffliches Denken miteinander zu verbinden, wie es zu Hochzeiten der Neuen Musik selbstverständlich war; dass beide Momente keine bruchlose Einheit bilden, dass das Denken und Reden in Begriffen über eine so begriffsferne Kunst wie die Musik seinerseits ein Problem aufwirft und der Reflexion bedarf, soll dabei beständiges Thema sein. Was wir anstreben, ist etwas durchaus Einfaches: erstklassige Aufführungen qualitativ herausragender Musik und die Möglichkeit, über das Hören fundiert zu sprechen.

Zeit für Neue Musik in Graz

Alle Veranstaltungen folgen in Stückauswahl und Programmik einem thematischen Schwerpunkt, der sich um ein bestimmtes Stichwort gruppiert – Begriffe, die ganz einfach und selbstverständlich scheinen und umso reicher und voraussetzungsvoller, je näher man auf sie reflektiert, Begriffe, die darüber hinaus sowohl den Produzierenden und Rezipierenden von Musik entweder als technische Kategorie oder als Problem der Wahrnehmung geläufig sind, aber allemal einen gemeinsam geteilten Erfahrungsgehalt ausdrücken.

Als ersten Schwerpunkt haben wir uns das Motto **... von zeit zu zeit ...** vorgegeben. Dass man über der Musik „die Zeit vergessen“ kann, dass sie einem „lang“- oder „kurzweilig“ werden, d.h. sich dehnen und raffen kann; dass Musik also für die Zeit ihrer Dauer ihre höchstgelegene, spezifische Zeitordnung an die Stelle der linearen und gleichförmig getakteten Zeit des Alltags setzen kann, ist etwas, was sich einer/einem Komponierenden ebenso mitteilt wie der/dem Hörenden von Musik. Neue Musik macht insgesamt die Probe auf die scheinbare „Einfachheit“ solcher grundlegenden Bestimmungen: weil sie keine Bestimmung von Musik, keine Form, kein Idiom, keine Kategorie mehr als selbstverständlich gegeben hinnimmt, ist ihr auch die Kategorie der Zeit, d.h. ihre eigene Existenzform keine Gegebenheit mehr, sondern ein Problem geworden, für das es höchst unterschiedliche, einander ergänzende oder auch einfach einander entgegengesetzte Lösungen gibt. Was sich den Produzierenden, d.h. Komponistinnen und Komponisten darstellt als prinzipielle Offenheit des musikalischen Materials, sich in verschiedene, nicht von vornherein feststehende Richtungen entwickeln zu lassen, teilt sich den Rezipierenden, d.h. den Hörerinnen und Hörern mit als prinzipielle Unberechenbarkeit

der Neuen Musik, deren zeitlich-formalen Fortgang er/sie in keinem Moment ihres Erklings vorhersehen kann: das macht das Irritierende und zugleich Aufregende dieser Musik aus.

Für das Problem, wie ästhetische Zeit und damit musikalischer Formverlauf zu strukturieren sei, soll dem Publikum bei den ersten **tagen neuer musik graz** ein breites Spektrum unterschiedlicher Lösungen zu Gehör gebracht werden, die sich gegenseitig befragen und erhellen mögen: emanzipiert seit etwa 1900 Musik sich insgesamt von vorausgesetzten starren Zeitschemata wie dem des tonalen Taktmetrums, so auch in sich vom Konzept einer einheitlichen Zeit für alle an der Musik Beteiligten. Schon Charles Ives hatte in seinen Orchesterwerken bis zu 18 verschiedene Zeitmaße übereinandergeschichtet; in den 50er Jahren kommt bei Karlheinz Stockhausen im Gefolge serieller Strukturierungen des Tonsatzes diese Idee wieder zum Tragen und wird in Stücken wie *Gruppen* und *Zeitmasze* orchestral und kammermusikalisch realisiert. Auch in **Morton Feldmans** *Crippled Symmetry* für Flöte, Klavier und Schlagzeug wird das Konzept eines für alle Spieler einheitlichen Zeitrasters aufgegeben; stattdessen werden drei unterschiedlich lange und in sich unterschiedlich strukturierte Zeitverläufe übereinandergeschichtet. An Feldmans Musik lässt sich ebenfalls ablesen, dass der Neuen Musik bereits ihr schieres Dauern fragwürdig geworden ist; sie dehnt sich vor allem in seinen späteren Werken über das übliche Maß von Kammermusik gleichsam bis ins Unendliche aus – während etwa **Mathias Spahlingers** Komposition *128 erfüllte augenblicke* für Stimme, Klarinette und Violoncello den extremen Gegenpol repräsentiert: eine Kollektion von 128 Miniaturen, die jeweils weniger als eine Minute dauern, Ableitungen aus einem strengen systematischen Konzept, die aber isoliert für sich stehen und die erst von den Spielern in eine jeweils einmalige formale Dramaturgie gestellt werden müssen. Erheischt die prinzipielle Offenheit des

formalen Zeitverlaufs hier die Freiheit der Spieler, exakt ausnotierte musikalische Momente formal anzuordnen, so führt sie in **Earle Browns** Kompositionen *Folio* und *Four Systems* noch einen Schritt weiter: da die Ausführenden hier angehalten sind, eine abstrakte Graphik überhaupt erst in Klänge zu übersetzen, wird hier das Moment der Improvisation, von dem die komponierte, d.h. exakt notierte Musik sich fortschreitend emanzipiert hatte, wieder in die komponierte Musik hineingenommen. An **Salvatore Sciarrinos** minutiös ausnotierter Musik wie z.B. der *Introduzione all'oscuro* wiederum lässt sich beobachten, wie im Höchstmaß artifizielle kompositorische Verfahren zusammen mit der Reduktion des Klangmaterials auf wenige Elemente sowie die Reduktion der Dynamik in Verbindung mit extrem verfeinerten Spieltechniken in ihr Gegenteil umschlagen: eine Musik hervorbringen, die wie beiläufig improvisiert klingt, mithin eine an Naturlaute gemahnende Atmosphäre erzeugen sowie ein gleichsam soghaftes Zeitempfinden ermöglichen, bei dem die Grenzen von Subjekt und Objekt verschwimmen.

Wie unterschiedlich und einander entgegengesetzt die auf den **tagen neuer musik graz** zu Gehör gebrachten Werke auch immer sein mögen – wir, die Veranstaltenden, hoffen darauf, dass sie den Zuhörenden eine Ahnung von erfüllter Lebenszeit vermitteln mögen.

Clemens Nachtmann

Freitag 23.5.2014
20.00 Großer Minoritensaal

die andere saite präsentiert

Bernhard Lang

Necronomicon 9458
für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1986)

Dimitri Papageorgiou

Nuit
für Klarinette, Viola und Klavier (1999)

Peter Lackner

Kanon für Streichquartett. 18. Mai 1993 (1993)

Klaus Lang

bonsai.
für Viola und Klavier (2005)

Annette Bik, Violine
Sophie Schafleitner, Violine
Dimitrios Polisoidis, Viola
Andreas Lindenbaum, Violoncello
Olivier Vivarès, Klarinette
Janna Polyzoides, Klavier

Ernst Christian Rinner

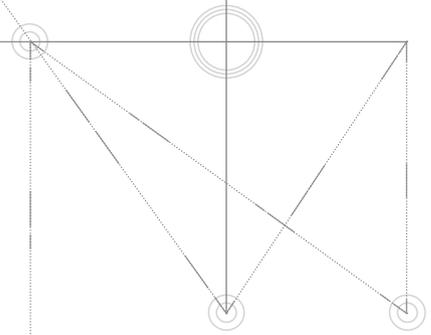
Wandauer Zwölfer
für variable Besetzung (1986)

Gerd Kühr

Con Sordino
für zwei Violinen, Viola und Violoncello (1995/96)

Florian Geßler

Die Dinge des Lebens
für Klavierquartett (2010)



Bernhard Lang *Necronomicon 9458*

Ich schrieb dieses kleine Stück als mehr oder weniger freie Invention während meiner Studienzzeit. Es war meinem Bedürfnis nach einem Gegenstück zu strengeren, dodekaphonischen Formen entsprungen, die sich dann aber doch wieder einen Weg ins Stück fanden, wenn auch in einer freieren, gebrochenen Weise. Der Titel bezieht sich auf ein Bild von H.I.R.Giger. (B.L.)

Dimitri Papageorgiou *Nuit*

Nuit wurde als ein musikalisches Tagebuch im Zeitraum von April bis Oktober 1999 ohne einen vorgefassten kompositorischen Plan komponiert. Ich habe auf die in der Klangvorstellung entstehenden, fragmentierten, flüchtigen Klänge in einem Schritt-für-Schritt Verfahren kompositorisch „reagiert“. Diese Arbeitsweise entsprach damals meinem Bedürfnis, gängige kompositorische Methodologien zu Gunsten der musikalischen Intuition und des fokussierten Hörens aufzugeben.

Es war ein Versuch, sich der Macht des Klanges, seinen immer wiederkehrenden, eindringlichen, gelegentlich in Zeitschleifen gefangenen Repetitionen und Rhythmen zu ergeben, ebenso ihren Ebben und Fluten in der Zeit, in einer Reise durch die Nacht („voyage au bout de la nuit“).

Der Titel bezieht sich auf *Nuit* (auch als *Nut*, *Nuith*, *Nwt* bekannt), die Königin des unendlichen Raums, eine der ältesten Gottheiten des ägyptischen Pantheons. *Nuit* repräsentiert den unendlich expandierenden Kreis, dessen Durchmesser unermesslich ist und dessen Zentrum überall sein kann. (D. P.)

Peter Lackner *Kanon für Streichquartett. 18. Mai 1993*

Die deutlichen kanonischen Aspekte dieser Musik entspringen einzig dem Sinn, alle diesbezüglichen Elemente darin als Symbol einer Vielfalt sowie eines endlosen Zeitraumes miteinander zu konfrontieren. Nur in der quasi „unirdischen“ Welt der gleichstufigen Temperatur sind diese Zustände und Bewegungen ohne „Krieg“ möglich. Für die Ausführenden - unter der Verwendung der hier beteiligten Instrumente - stellt die Annäherung an dieses Gleichgewicht größte Herausforderung dar. (P.L., 1993)

Ernst Christian Rinner *Wandauer Zwölfer*

Entstanden 1985 während meines Kompositionsstudiums bei Hermann Markus Preßl (1939–1994) besteht das Stück aus 3 dodekaphonischen Kanons (ein 1-stimmiger, ein 2-stimmiger, ein 3-stimmiger und ein 6-stimmiger). Diese Kanons können in beliebiger Besetzung und Wiederholungsanzahl (bis unendlich) jeweils einzeln oder in jeder Kombinationsmöglichkeit synchron gespielt werden. Es entsteht somit eine 1- bis 12-stimmige „Klangplastik“.

Bei der heutigen Aufführung wird (wahrscheinlich...) eine Version bis 4 Stimmen zu hören sein. Die Unendlichkeit wird nach ca. 4 Minuten abbrechen...

Beim Zuhören mag das Wort des Herakleitos von Ephesos gelten: *potamoisin toisin autoisin embaiousin etera kai etera udata epirrei* (Frag.B12 D.-K.)

Für die, die in dieselben Flüsse hineinsteigen, fließt immer neues Wasser heran. (E.C.R.)

Gerd Kühr *Con Sordino*

Das im Auftrag des Wiener Konzerthauses für *wien modern* entstandene einsätziges Streichquartett übt sich in Reduktion, in der sparsamen Ver- und Anwendung von kurzen musikalischen Figuren und kleinen Gesten. Einerseits garantiert das strenge Prinzip des Kanons die konsequente Umsetzung dieser Idee, andererseits lassen aleatorisch organisierte Abschnitte Freiräume entstehen, die jedoch – für den Hörer nachvollziehbar – keinen unmittelbaren Kontrast zum Kanon bilden.

Das Stück beginnt mitten im Kanon, der deshalb zunächst nicht als solcher erkennbar ist. Erst in einer Art Reprise erklärt sich der Beginn, wenn nun eine Stimme nach der anderen einsetzt, den Kanon offenlegt, um sich dann, die Höhen und Tiefen langsam und stetig erobernd, zu entziehen – und zu verschwinden. (G.K.)

Florian Geßler *Die Dinge des Lebens*

Claude Sautets Film »LES CHOSES DE LA VIE« (Die Dinge des Lebens) – worauf sich der Titel meines Klavierquartetts bezieht – zeichnet sich durch eine einzigartige, faszinierende Schnitt- und Montagetechnik aus. Der daraus resultierende Umgang mit Zeit und erzählter Zeit ergibt eine erstaunliche formale Gestaltung. Die Rückblenden in diesem Film scheinen – wie so oft im Kino – Erinnerungen zu sein, doch an einem bestimmten Punkt verwischen hier die klaren Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Die Rezipierenden sehen sich unablässig mit der Frage beschäftigt, welche der erzählten Zeiten die Gegenwart beschreibt. Verankert in einer narrativen eineindeutigen Semantik ist Vorwegnahme von Ereignissen gängige Praxis im Film, übertragen aufs Musikalische ergibt sich Absurdes, es sei denn, die Syntax des zu Erhörenden ist Kanon (wie z.B. in der Musik des ausgehenden

18. Jh.) oder der Komponist rekurriert auf (seiner Meinung nach) Bekanntes oder die Musik ist der Hörerin/ dem Hörer bekannt.

Insofern stellt dieser Gedanke den Komponisten immer vor neue Herausforderungen. Wenn etwas vorwärts und rückwärts gleichzeitig komponiert wurde, ist das der Musik nicht anzuhören. Und dennoch gibt es so etwas wie eine untergründige Stringenz, die sich erst im Nachhinein ergeben mag.

Formale Verknüpfung durch Bezugnahme

Die Frage, was Form ist, erschöpft sich nicht einmal in der geistreichen Behauptung Beethovens 5. existiere bloß in der frischen Erinnerung des Uraufführungspublikums.

Das Ineinanderschneiden verschiedener „Zeitrichtungen“ in unterschiedlichen „Erzählgeschwindigkeiten“ (Zeitlupe/Normalgeschwindigkeit/Zeitraffer/Beschleunigung/Schnitt) ergibt auch in meinem Quartett eine „verschachtelte“ klangliche Ausprägung, wobei *verschachtelt* nicht weit genug geht, weil es die originär musikalischen Aspekte der dynamischen Prozesshaftigkeit (d.h. Bewegung/Beeinflussung) und deren Vermischung zu wenig trifft.

Die Frage ob prozessuale Musik eine Erzählung sei, ist unbeantwortbar, da Assoziationsgefüge immer zuletzt individuell und kontextuell definiert werden...

„Die Dinge des Lebens“ ist Anita Pieber gewidmet.
(F.G.)

Samstag 24.5.2014
18.00 Großer Minoritensaal

open music präsentiert

Earle Brown

Four Systems

für verschiedene Instrumente (1954)

Folio

für verschiedene Instrumente (1952/1953, Auswahl)

Christian Wolff

Or 4 people

für beliebige Instrumente (1994)

sowie **Improvisationen**

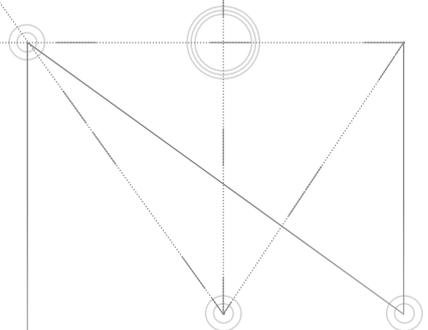
ensemble]h[iatus:

Tiziana Bertoncini, Violine

Martine Altenburger, Violoncello

Thomas Lehn, Klavier, Analoysynthesizer

Lê Quan Ninh, Perkussion



Earle Brown *Four Systems* und *Folio*
sowie **Christian Wolff** *Or 4 people*
& **Improvisationen**

Earle Brown zählt gemeinsam mit Cage, Feldman, Tudor und Wolff zu einer der führenden Figuren der „New York School“. Ausgangspunkt für das Komponieren war ihm die Auseinandersetzung mit den einzelnen Dimensionen von Tönen wie auch mit der Unendlichkeit an gegebenen Möglichkeiten, den unendlich oft teilbaren Klangkontinua, denen der Komponist erst Strukturen abgewinnt, sie hörbar macht. „Multiple characteristic realization“ ist so auch eine entscheidende Formulierung in Browns Vorwort zu „**Folio**“. Die einzelnen Blätter des Stückes tragen Titel nach Monatsnamen und Jahreszahlen (October 1952 - June 1953), die gleichzeitig auch auf ihr Entstehungsdatum hinweisen.

„Nachdem ich 1951 und 1952 drei sehr präzise notierte und geregelte, serielle Zwölfton-Stücke geschrieben hatte, begann ich im Herbst 1952 mit einer Folge von Stücken, die ich ‚Experimente in Notation und Aufführungsprozess‘ nannte. Da ich Jazz gespielt und die Spontaneität und den Gemeinschaftscharakter dieser Musik bewundert habe – gerade das Gegenteil der strikten ‚seriellen‘ Denkweise – wollte ich eine stärker flexible, transformierbare und in direkter Beziehung zum Konzept sowie zum Kompositions-, Aufführungs- und Hörprozess stehende neue ‚klassische‘ Musik finden. Die Folge von Werken, die sich aus dieser Suche entwickelte – sieben oder acht einseitige Partituren – wurde als ‚**Folio**‘ (1952-53) bzw. ‚**Four Systems**‘ (1954) veröffentlicht; letztere wurde als Geburtstagsgeschenk für David Tudor im Jänner 1954 geschrieben und in die Publikation von ‚**Folio**‘ eingegliedert. Es handelt sich dabei um eine graphische Notation in offener Form für jede Anzahl jeder Art von Instrument. Die Partitur besteht aus vier Abschnitten, in denen

Klangereignisse graphisch in ihrer Relation hoch-tief, lang-kurz, laut-leise und in verschiedenen rhythmischen Gruppierungen dargestellt sind. Mit diesen ‚graphischen‘ Bedingungen sollte man verantwortungsvoll umgehen und sie dementsprechend aufführen. Eine sehr wichtige Dimension betrifft auch den spontanen Klang des Werks, der auf von den Ausführenden gemeinsam und individuell getroffenen Entscheidungen beruht. Jedes Ergebnis wird unterschiedlich sein und ist sehr wohl als Komposition der beteiligten Musiker zu bezeichnen, die auf den graphischen Auswirkungen von ‚*Four Systems*‘ beruht.“
(*Earle Brown, August 1994*).

Auch **Christian Wolffs** Musik – er war selbst nicht nur als Komponist, sondern ebenso als Interpret und Improvisator aktiv (u. a. mit Steve Lacey, Keith Rowe, William Winant, Kui Dong, Larry Polansky und der legendären Formation AMM) – ist durch Freiheiten bzw. Nichtdeterminiertheit in der Komposition, durch Selbstbestimmtheit der Performer und Variabilitäten in der Interpretation geprägt. Dies machte neue Notationsformen notwendig („open scores“), die wiederum eine radikale Interpretation der Performenden einfordern. Eng verknüpft mit diesem kompositorischen Ansatz ist so auch die Frage, ob die Komposition (zumal sie ja durch jede Aufführung erneut entsteht) eigentlich nur, quasi der Aktualität in der Umsetzung, der Zeit enthoben, für sich oder aber gerade erst durch die Performances zu ihrer Existenz gelangt.

Weitergeführt leitet dies auch über zu angrenzenden Fragestellungen im „weiten Land“ der **Improvisation**, die da ebenso zwischen ihrer Existenz nur zu einem ganz spezifischen Zeitpunkt, nämlich dem ihrer konkreten Realisation (dies auch im Sinne des oft geäußerten Postulats des immerzu Neuen und Einmaligen) und einer Einbettung in bereits bestehende Konzepte, Fertigkeiten, Idiome etc. angesiedelt ist.

open music nimmt also das Thema ... **von zeit zu zeit** ... in vielerlei Hinsicht auf: Mit Kompositionsansätzen, die u.a. mit der Thematisierung von Eigenverantwortlichkeit der Interpreten und Demokratisierungsprozessen klar einen auch (gesellschafts-)politischen Anspruch (und damit aus heutiger Sicht gesprochen die längst verloren gegangene Utopie einer neuen Gesellschaft) in sich tragen, mit Komposition, die sich (erst) in der konkreten Realisation ereignet, mit Musik, die ausschließlich im Moment gedacht wird ...

Mit dem **ensembleh[ia]tus**, mit Tiziana Bertoncini, Martine Altenburger, Thomas Lehn und Lê Quan Ninh – allesamt seit vielen Jahren als Improvisatoren international renommiert und auch als Interpreten zeitgenössischer Musik höchst erfahren – sind Musiker (in dieser Konstellation übrigens in Graz erstmals) zu Gast, die prädestiniert für eine exzellente im Sinne der Sache und der Komponisten stehende Umsetzung sind und die Wolff und Brown auch in ihren Improvisationen in der Gegenwart weiterzudenken vermögen.

Frei nach John Cage (er sagte dies übrigens über die Musik von Christian Wolff) könnte man sagen: „One of the most useful things that could happen for the musical life now is a concert that would let people experience this.“

Ute Pinter

Samstag 24.5.2014
20.00 Großer Minoritensaal

IGNM Steiermark präsentiert „gegen unendlich“

Mathias Spahlinger

adieu m'amour. hommage à guillaume dufay
für Violine und Violoncello (1983)

presentimientos.

Variationen für Streichtrio und Tonband (1993)

*128 erfüllte augenblicke, systematisch geordnet,
variabel zu spielen*

für Stimme, Klarinette und Violoncello (1975)

Mitglieder des Österreichischen Ensembles für Neue Musik

Georges-Emmanuel Schneider, Violine

Bénédicte Royer, Viola

Peter Sigl, Violoncello

Andreas Schablas, Klarinette

Esther Kretzinger, Stimme

Vom Nutzen des Vergessens

– Über die Musik von Mathias Spahlinger

An der Neuen Musik ist nur eines selbstverständlich: dass in ihr nichts mehr selbstverständlich ist und damit nicht einmal mehr ihre eigene Existenz. Alle allgemeinen Bestimmungen technischer, idiomatischer und formaler Art, die einmal die Kunstform „Musik“ definiert haben, sind in ihr keine planer Gegebenheiten mehr, sondern Probleme, für die ein jedes einzelne musikalische Kunstwerk eine ganz einmalige, individuelle und unverwechselbare Lösung präsentiert. Was die Neue Musik „im allgemeinen“ ist, lässt sich daher nicht länger in von den einzelnen Werken ablösbaren Begriffen und Schemata darstellen (wie etwa früher im Allgemeinbegriff der „Tonalität“), sondern nur an den einzelnen Werken überhaupt erst gewinnen: es ist so, als ob ein jedes Werk Neuer Musik von neuem und ganz grundsätzlich die Frage stellt, was denn Musik überhaupt ist und dabei die Möglichkeit von Musik neu auslotet. Deshalb eignet der idiosynkratischen Abwehr Neuer Musik ein tendenziell höherer Wahrheitsgehalt als dem verständnisinnigen Kennertum, da sie das Neue an der „Neuen Musik“, das Unerhörte, Provozierende und Unverständliche getreuer wahrnimmt als das gleichgültige Abnicken all dessen, was einem vorgesetzt wird: die so gerne einrastende Frage „Ist das noch Musik?“ ist ja tatsächlich jene, die sich auch Komponisten immer wieder stellen und die im musikalischen Werk objektiviert ist.

Was „Neue Musik“ ist, lässt sich daher nicht positiv, sondern nur negativ bestimmen: weil ihr das Moment der Selbstreflexion wesentlich ist, richtet sie sich gegen die routinierte Anwendung approbierter formaler Schemata, gegen bequem wiederholbare technische Verfahrensweisen, gegen eindeutig konnotierbare Klänge etc. und damit in der Konsequenz gegen jeden übergreifenden „Stil“, sei es nun ein „Epochen“-Stil oder auch nur ein verschiedene Werke eines Komponisten umfassender und

wiedererkennbarer „Personal“-Stil. Vom Komponisten erfordert dies, um ein Diktum Oscar Wildes anzuführen, „alle verblendete Voreingenommenheit zu vergessen – und zwar sowohl die aus Ignoranz als auch [die] aus Wissen geborene Voreingenommenheit.“¹ Kein Wunder auch, dass Adorno deshalb an einer Stelle der „Philosophie der neuen Musik“ Arnold Schönberg für etwas rühmt, was man Komponisten üblicherweise gerade nicht als positive Eigenschaft nachsagen möchte: nämlich einen Mut zum Dilettantentum, weil es das notwendige Antidot ist gegen die „zu gute“ Beherrschung des eigenen Metiers, gegen die Versuchung, sich in den eigenen Verfahrensweisen bequem einzurichten. Adorno spricht von der Schönberg eigenen „Kraft des Vergessens“ und er charakterisiert sie so: „In nichts vielleicht unterscheidet Schönberg so gründlich sich von allen anderen Komponisten wie in der Fähigkeit, stets und stets wieder, mit jedem Umschlag seiner Verfahrensweise, abzuwerfen und zu verneinen, was er vorher besessen hat.“ Und bringt an dieser Stelle eine seiner zentralen Denkfiguren ins Spiel, die den Indifferenzpunkt von Erkenntniskritik und moderner Kunst markiert:

„Die *Rebellion gegen den Besitzcharakter der Erfahrung* ist unter den tiefsten Impulsen seines Expressionismus zu vermuten ... Die Spontaneität der musikalischen Anschauung verdrängt alles Vorgegebene, weist fort, was immer man gelernt hat, und lässt allein den Zwang zur Imagination gelten. Einzig diese Kraft des Vergessens, verwandt jenem barbarischen Moment der Kunstfeindschaft, das durch Unmittelbarkeit des Reagierens in jedem Augenblick die Vermittlungen der musikalischen Kultur in Frage stellt, hält der meisterlichen Verfügung über die Technik die Waage und rettet sie für die Tradition.“²

1 Oscar Wilde, *Die Seele des Menschen unterm Sozialismus*, in: ders., *Werke in 5 Bänden*, Zürich 1999, Band 4, S.274

2 T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M./Wien/Berlin 1958, S.111, Hvhb.C.N.

Kraft der Fähigkeit zu vergessen gewinnt das Denken in Klängen Großzügigkeit und Weite ebenso, wie es sich fortwährend aufs Neue schutzlos macht, gewinnt die Musik an Beweglichkeit ebenso, wie sie im einzelnen und von Werk zu Werk unberechenbar wird. Aber Schutzlosigkeit und Unberechenbarkeit sind so ziemlich das Letzte, was nachgefragt ist einer Gesellschaftsform, in der sich jedes Individuum als Subjekt, d.h. als Eigentümer seiner selbst zu denken und zu verhalten hat und in einem Kulturbetrieb, in dem auch Komponisten Neuer Musik wie Warenmarken gehandelt werden, die man wie Kaba, Fanta und Rama gefälligst leicht wiedererkennen soll. Dass die Kraft, die aus Wissen entsprungene eigenen Beschränktheiten je wieder zu vergessen, auch bei den besten Komponisten Neuer Musik mitunter wenig ausgeprägt ist, entspringt keiner subjektiven Unfähigkeit, sondern folgt einer gewissen Notwendigkeit.

– Nun ist aber solche Notwendigkeit wiederum kein unabwendbares Schicksal, sondern durch Reflexion einholbar und dass es gelingen kann, sich anhaltend gegen jene zu behaupten, dafür steht Mathias Spahlingers Komponieren wie kaum ein zweites. Spahlinger ist, wie Reinhard Oehlschlägel in einem sehr treffenden Portraittext schreibt, „einer der ganz wenigen Komponisten, der sich von Stück zu Stück sozusagen seine eigene Entwicklung und seine Zeit reflektierend weiterentwickelt und gerade nicht aus einer Schreibart eine leicht wiedererkennbare Handschrift ableitet. Seine kompositorische Identität liegt vielmehr in der stetigen Veränderung und in der unglaublichen Konsequenz, mit der dieser Veränderungsprozess in jeder einzelnen Komposition und in jedem einzelnen Detail vorangetrieben wird.“³ Mathias Spahlinger steht also sowohl in seiner Musik wie auch in Texten und Vorträgen für ein radikal selbstreflexives

Komponieren und damit für die ästhetische Moderne im emphatischen Sinne ein. Der Titel des Konzertes „gegen unendlich“ greift einen Gedanken des Komponisten auf, der in seinem Schaffen eine zentrale Einsicht, von der das sogenannte serielle Komponieren seinen Ausgangspunkt nahm, immer neu und immer anders durchspielt: dass das Ende der Tonalität nicht nur die Tonhöhenbeziehungen, sondern alle formbildenden Parameter betrifft und mit diesem Ende vor allem die überkommenen musikalischen Formen gegenstandslos geworden sind und damit alle Bestimmungen, die dem Hörer einmal Orientierung ermöglicht haben: Eröffnen/Schließen, Ähnlichkeit/Kontrast, Steigerung/Abbau etc. In einer Situation, wo das musikalische Material grundsätzlich in „unendlich viele“ Richtungen entwickelbar ist, ist die musikalische Zeit prinzipiell richtungslos, gibt es keine qualitativen Anfänge und Schlüsse mehr und ebenso wenig irgendwelche qualitativen Kontraste, sondern nur noch Grade von Ähnlichkeit. In der neuen Musik treten, wie Spahlinger in einem Darmstädter Vortrag expliziert, „Form“ und formale „Tendenzen“ bzw. „Wirkungen“ auseinander: während „Form“ sich von einzelnen Werken abstrahieren und referieren lässt als ein aus Dramaturgie und Architektur zusammengesetzter Verlauf, lassen sich die spezifischen formalen Wirkungen eines Werks sich allenfalls analytisch beschreiben – in der Hauptsache *ereignen* sie sich aber im musikalischen Vollzug selbst. In Bezug auf den Begriff der musikalischen Zeit bedeutet dies, dass es in der neuen Musik keine selbstverständlich vorausgesetzten Zeitordnungen wie Takt oder Metrum mehr gibt: es wird „nicht in der zeit, sondern mit der zeit komponiert.“⁴

Wie in einem Zustand, in dem das, was ästhetische Zeitgestaltung und damit musikalische Form zu einem grundsätzlichen Problem geworden ist, diese dennoch

3 Reinhard Oehlschlägel, Radikalität und Widersprüchlichkeit. Variationen über mathias spahlinger, in: MusikTexte 95/2002, S.33ff.

4 Mathias Spahlinger, gegen die postmoderne mode. zwölf charakteristika der musik des 20.jahrhunderts, in: MusikTexte 27/1989, S.2ff.

möglich ist, dafür hat Spahlinger in seinen Kompositionen immer wieder neue und originelle Lösungen vorgeschlagen. Und auch wenn seine Musik selbst über die drei sehr unterschiedlichen Werke aus drei Jahrzehnten, die im Konzert präsentiert werden, nicht hinreichend begriffen werden kann, so vermitteln sie doch eine deutliche Vorstellung von den „unendlichen Möglichkeiten“, die einem selbstreflexivem Komponieren in Bezug auf die Bewältigung ästhetischer Zeit zu Gebote stehen.

Nicht zufällig kommt Spahlinger immer wieder auf die Musik und die kompositorischen Verfahren Arnold Schönbergs, des „dialektischen Komponisten“, wie Adorno ihn nannte, zurück. Hatten die Inauguratoren des seriellen Komponierens wie etwa Boulez und Stockhausen sich bei ihrem Vorhaben, alle musikalischen Parameter nach konstruktiven Verfahren zu behandeln, hauptsächlich auf Anton Webern berufen, während sie Schönberg Halbherzigkeit in der Handhabung des Reihenverfahrens und Konservatismus in Fragen der Formbildung vorwarfen, so macht Spahlinger dagegen geltend, dass sich bereits in Schönbergs Musik, namentlich in den Orchestervariationen op.31 und im Streichtrio op.45 Ansätze zur konstruktiven (parametrischen) Behandlung des Tonsatzes sowie (vor allem im Trio) des Formverlaufs finden lassen. Im Streichtrio *presentimientos* von 1993 ist der Bezug auf Schönberg thematisch – nicht nur durch den Titel, der auf Schönbergs Orchesterstück op.16, Nr.1 und im Übrigen auch auf Francisco Goya anspielt, sondern vor allem in den technischen Verfahren. Zum einen ist das gesamte Werk von einer Satzidee bestimmt, die Spahlinger bereits bei Schönberg in unterschiedlichen Varianten vorgeprägt sieht: vom Gegensatz von zwei in sich differenzierten, aber als ein Paar behandelten Stimmen, denen eine dritte Stimme gegenübergestellt wird. Diese Technik durchzieht zwar das gesamte Stück in den verschiedensten Ausformungen, wird aber selbst nicht „formbildend“ wirksam, da es Spahlinger in *presentimientos* darauf ankam,

das, was die „Geschlossenheit“ eines Werkes definieren könnte, systematisch zu unterlaufen. Das Trio besteht aus Variationen über verschiedene Stellen aus Werken Schönbergs (darunter op.16, op.31 und op.45) – Variationen in Form von Miniaturen, die separat komponiert wurden und nachträglich zwar in den definitiven Zusammenhang eines Werks und damit eines linear-zeitlichen Verlaufs gebracht werden, der aber keine finalistisch „gerichtete“ Form ergibt, da zudem die einzelnen Teilmomente von sehr heterogenem Charakter sind und in sich vorwiegend Zustände von Statik vorführen. Der fragmentierte, zerklüftete Verlauf des Ganzen, das keine Einheit bildet, wird noch dadurch unterstrichen, dass an zwei Stellen als solche kenntliche Geräusche vom Band – das Knacken von Holz sowie das Summen einer Neonröhre – eingeblendet werden.

Spahlingers musikalisches Denken kreist, wie im Streichtrio deutlich wird, immer wieder um die Frage, wie Ordnungssysteme sich „ins Denken zersetzen“ lassen – und zwar nicht durch willkürlich-äußerliche Eingriffe, sondern indem ihre Gesetzmäßigkeit konsequent befolgt wird. Daraus erhellt, dass die abstrakt-unvermittelte Negation von Ordnung à la Cage Spahlingers Sache nicht ist. Vielmehr hält er konsequent daran fest, dass sich die nicht-intentionalen, unvorhersehbaren Momente in der Musik nicht durch Ordnungslosigkeit erreichen lassen, sondern nur, dialektisch, durch das Umschlagen konstruktiver Ordnung in ihr eigenes Gegenteil. Das ist wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass das Streichtrio trotz der konsequenten Vermeidung von „übergeordnetem Zusammenhang“ nicht einfach in isolierte Momente zerfällt, sondern wie ein Ganzes wirkt; gerade weil das Ganze dem kompositorischen Zugriff entzogen wurde, stellt es, als ein Unvorhersehbares und Unplanbares und nur im Vollzug der Musik hörbar werdendes Resultat sich ein: und zwar vermöge der den musikalischen Momenten „immanenten Allgemeinheit“ (Adorno), eben weil die

absichtsvoll isolierten Klänge kein Privateigentum irgendeines Einzelnen, sondern gesellschaftlich vermittelt sind.

Die Komposition **128 erfüllte Augenblicke, systematisch geordnet, variabel zu spielen** für Stimme, Klarinette und Violoncello (1975) spielt die selbstnegatorische Dialektik musikalischer (und, dadurch vermittelt: auch gesellschaftlicher) Ordnung auf eine andere Weise durch, die dem Konzept einer „offenen Form“ am nächsten kommt. Jeder der (mit einer Ausnahme) zwischen vier und 37,5 Sekunden dauernden „Augenblicke“ repräsentiert einen Ausschnitt aus einem konzeptionell streng geordneten dreidimensionalen Kontinuum, das sich zwischen den Extremen „lange bis kurze Dauern“, „bestimmte Tonhöhen bis Geräusche“, „weniger bis mehr verschiedene Tonhöhen“ bewegt. Aber die konzeptionelle Ordnung ist nur die im Hintergrund wirkende strukturelle Idee, die zwar jeden musikalischen Moment bis ins Innerste determiniert, aber selber keine musikalische „Form“ ergibt. So stehen die Momente, obwohl aus einem Ganzen hervorgegangen, jeweils für sich und können in jeder Aufführung in beliebiger Anzahl und Reihenfolge, auch mit Wiederholungen gespielt werden. So entsteht die musikalische „Form“ der **128 Augenblicke** in jeder Aufführung neu, während sich die hintergründig Zusammenhang stiftende Ordnung des Ganzen für die Spieler wie für die Hörer nur an den immer wechselnden Versionen des Stückes erahnen lässt.

Das Stück **adieu m'amour** für Violine und Violoncello aus dem Jahr 1983 thematisiert den Aspekt der Zeit gleichsam kultur(industrie)kritisch, indem es durch ausgefeilte kompositorische Mittel bestimmt, wie ein aufgeklärtes Verhältnis der Musik der Gegenwart zur Tradition, zur Musik der Vergangenheit aussehen könnte. Formell betrachtet eine „Bearbeitung“ eines unverändert belassenen Chansons von Guillaume Dufay, ist das Werk das glatte Gegenteil einer solchen, da „Bearbeitungen“ älterer Musik in der Regel darauf abzielen, sie dem heutigen Publikum zu „vermitteln“ und d.h. sie den aktuellen

Hörgewohnheiten kompatibel zu machen. Aber ebenso wenig hat das Stück mit historisierenden „Rekonstruktionen“ zu tun, die mit anderen Mitteln dennoch in der Regel ebenfalls auf „Aneignung“ von Vergangenen aus sind. Und genau darin, im Versuch, Vergangenes so zu behandeln, als wäre es für uns vertraut und unmittelbar verständlich, erweisen sich beide Strategien als Spielarten kulturindustrieller Mechanismen. Demgegenüber setzt Spahlinger nicht auf Einfühlung, sondern auf produktive Entfremdung und bestimmt sein Stück als Hommage an eine, wie er schreibt, „geliebte tradition, an die wir nicht heranreichen, die sich dem besitzerischen zugriff entzieht, sich nicht rekonstruieren lässt“. Dufays Chanson wird von den beiden mit herabgestimmten Darmsaiten bespannten Streichinstrumenten gleichsam im handfesten Sinne „abgetastet“, d.h. mit höchst sensiblen, schwierig zu kontrollierenden Spieltechniken vorgetragen, die es mit sich bringen, dass sich die musikalischen Einzelereignisse aus ihrem übergeordneten Zusammenhang lösen, ein unvorhergesehenes Eigenleben entwickeln und womöglich andere Zusammenhänge sich herstellen als die kompositorisch vorgezeichneten.

Die fragilen, immer an der Grenze zum Umkippen angesiedelten Klänge, aus denen **adieu, m'amour** ausschließlich besteht, werfen ein Licht auch auf Spahlingers andersgeartete Kompositionen. Spahlinger ist zwar ein politisch denkender Mensch, aber kein Propagandist und deshalb würde es grundsätzlich in die Irre führen, das oft Spröde, Zerklüftete, Fragmentierte, das seiner Musik eignet, als wie immer symbolhafte Widerspiegelung des Zustands der Welt zu deuten: das wäre genau jene Methode unkritisch-blinden Subsumierens, gegen die Spahlingers Musik Einspruch erhebt. Dem unvoreingenommenen Hören fügen sich die zerbrechlichen und zerbrochenen Klänge vielmehr zu einer ungekannten Schönheit eigener Art, gleichsam zu einer Unmittelbarkeit zweiter Ordnung. Ihre Überzeugungskraft bezieht diese Musik daraus, dass

sie den Hörer nicht mit welchen Mitteln auch immer appellativ manipuliert, sondern ihn durch die Art, wie sie komponiert ist, ermuntert, sich ihr in einem Zustand „hellwacher Selbstvergessenheit“ (Frank Böckelmann) zu überlassen. Noch in ihren rabiatesten und energischsten Momenten überzeugen Spahlingers Kompositionen durch die Schutzlosigkeit, mit der die Klänge exponiert und entwickelt werden. Sie sind eine Einladung an den Hörer, „ins Offene“ zu gelangen, wie es der vom Komponisten so gerne zitierte Friedrich Hölderlin formulierte, eine Offerte, es dem Komponisten gleichzutun und seinerseits hörend alle verblendete Voreingenommenheit zu vergessen.

Clemens Nachtmann

Sonntag 25.5.2014
18.00 Großer Minoritensaal

Ensemble Zeitfluss präsentiert

Kiawash Saheb Nassagh

Dyslexia (2014, UA)

Orestis Toufektsis

EpiTria

für Ensemble (2003)

Joanna Wozny

Return

für Tenorsaxophon und Kammerensemble (2006)

Bruno Strobl

t.o.p. (2010)

Salvatore Sciarrino

Introduzione all'oscuro (1981)

Daniel Oliver Moser

Erstes Blumenstück (2013)

Ensemble Zeitfluss:

Zinajda Kodric, Flöte

Hirokazu Hiraki, Oboe

Hubert Salmhofer, Klarinette

Clemens Frühstück, Saxophon

Federica Ragazzi, Fagott

Radu Petrean, Horn

David Schmidt, Trompete

Christian Godetz, Posaune

Eva Bajic, Klavier

Jamie Smale, Schlagwerk

Georgia Privitera, Violine

Robert Olisa Nzekwu, Violine

Daniel Moser, Viola

Myriam Garcia Fidalgo, Violoncello

Margarethe Maierhofer-Lischka, Kontrabass

Leitung: Edo Micic

Zeitfenster, fließend.

Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding... Manchmal hör ich sie fließen, unaufhaltsam. Manchmal steh ich auf, mitten in der Nacht, und laß die Uhren alle stehen.

(Hugo von Hofmannsthal, Auszug aus „Der Rosenkavalier“)

Eines der rätselhaftesten Phänomene in der Musik ist nach wie vor die Art und Weise, wie Zeit in Klang umgesetzt wird: äußerlich gemessen, strukturiert, innerlich fließend, endlos stehend, zerrissen, kugelförmig, flächig, wissenschaftlich, mystisch, verspielt... Mit ihren Musikwerken haben in diesem Konzert sechs Komponisten Zeitfenster aufgetan, die jedes für sich, aber auch gemeinsam als buntes Spektrum, einen Blick in verschiedene geografische, kulturelle, historische, kreative und rationale Zeiträume ermöglichen.

Da wäre erstens die historische Zeit: gut 30 Jahre alt ist die Komposition **Salvatore Sciarrinos**, die mit dem Titel *Introduzione all'oscuro* – Einleitung in das Dunkel – auch schon wörtlich einen (un)heimlichen Zeitverlauf andeutet. Wie so oft bei Sciarrino, passiert das Wesentliche nicht im Rampenlicht, sondern im Halbdunkel, Chiaroscuro, an den Rändern der sinnlichen und emotionalen Wahrnehmung. Zeit ist hier etwas Innerliches, existiert erst durch das Klopfen des Herzens, das Rauschen unseres Bluts, unkontrollierbar von außen.

Im geheimnisvollen Halbdunkel, von außen kaum verständlich, verläuft zumeist auch der Prozess des Komponierens. Hier tut sich als zweites eine Zeiterfahrung auf, die noch jenseits von physischen Eindrücken liegt. „Es ist wie ein somnambuler Zustand“, beschreibt die Komponistin **Joanna Wozny** ihr Erlebnis beim Komponieren. Spürbar ist dies in ihrem Werk *Return*, in dem sich die Musik selbst zu formen scheint. Klänge bahnen sich traumwandlerisch einen Weg, durch Wiederholungen und Veränderung, vorbei an Leerstellen und eruptiven

Ausbrüchen. Das Schaffen von Musik kann einer Epiphanie gleichkommen, einem radikalen Moment, in dem Zeit, Kausalität, Rationalität außer Kraft gesetzt sind. Auf solch einen außerordentlichen Moment bezieht sich auch **Daniel Moser** mit seinem *Blumenstück*. Die überbordende, manchmal kraus erscheinende, aber immer fein gestaltete Fantasie von Jean Paul stand Pate für diese Komposition. Hier mischen sich spektrale Einflüsse mit klassischem Satz, punktuelle Passagen gehen über in „satte“, romantisch anmutende Gesten.

Als rationales Gegenstück zur Erscheinung darf als drittes die strukturierte Seite von musikalischer Zeit nicht fehlen. **Bruno Strobl** erprobt mit *t.o.p.* einen Weg, frei erlebt-gestaltete Zeit und rational-gestaltete Strukturen miteinander zu verbinden, gewissermaßen als Synthese strengen Handwerks und freier Eingebung. Der Komponist **Orestis Toufektsis** jedoch hat sich für eine rein objektive Betrachtungsweise von Zeit in seinem Werk entschieden:

„Ich denke, dass die ‚Formung‘ der Zeit in einer Komposition das Wichtigste sein muss. Ich habe immer bewusst (oder unbewusst?) das Tonmaterial bzw. die Tonhöhen zu einer Zweitrangigkeit ‚degradiert‘ (bzw. verdrängt), indem ich sie als ‚Diener‘ einer bestimmten Zeitstruktur betrachtete. [...] Am Ende bleibt nur die ‚strukturierte‘ ZEIT und, wenn wir am richtigen Ort sind, dann klingt sie auch und kann uns – oder unsere ‚Psyche‘ – langfristig ändern, vielleicht sogar befreien.“

(Orestis Toufektsis, 2010)

Material, Struktur, Formung - schon rein optisch gibt **Toufektsis' EpiTria** in der Partitur den Eindruck von gewissermaßen architektonischem Zeitdenken wieder. Statt durch Gesten wird Zeit durch Elemente erfahrbar, die wie Flächen, Blöcke, Winkel zu einer Skulptur zusammengesetzt werden. In die Zeiterfahrung einer anderen Kultur tauchen wir als viertes mit *Dyslexia* von

Kiawash Saheb Nassagh ein. Der 1968 in Teheran geborene und seit 1995 in Österreich beheimatete Komponist verbindet die musikalische Tradition seines Heimatlandes mit einer westlichen Kompositionsausbildung zu einer eigenen Musiksprache. Ihn inspiriert die persische Sprache, in deren Klang und Ornamentik sich ein eigenes Zeitgefühl ausdrückt –

„eine unendliche Spirale von ähnlichen Phrasierungen und Wortschätzen, die ineinander schmelzen und von sich aus faszinierende rhythmische Patterns ergeben.“
(*Kiawash Saheb Nassagh*)

Mit den Werken von Toufektsis, Wozny, Moser, Saheb Nassagh und Strobl tut sich als fünftes ein geografisch-ästhetischer Zeitraum auf. Wie auf einem Familienfoto sind hier fünf KomponistInnen versammelt, die trotz unterschiedlicher Herkunftsnationen ihr Studium nach Österreich geführt hat. Ihre Musik gibt einen Eindruck des enormen stilistisch-kulturellen Pluralismus, der die „zeitgenössische Musik in Österreich“ heute prägt.

Nicht zuletzt ist auf dem „Familienfoto“ nicht nur die KomponistInnenfamilie dargestellt, sondern auch ein Stück Interpretationsgeschichte. Das **Ensemble Zeitfluss**, seit 10 Jahren in Graz beheimatet, hat es sich zur Aufgabe gemacht, getreu seines Namens mit und gegen den Fluss der Zeit zu arbeiten. So begleiten das Ensemble seit seiner Entstehung einerseits die „Klassiker“ der Moderne, die sich wie Steine dem schnelllebigen Fluss der Neuen Musik entgegenstemmen. Solche Kompositionen werden gepflegt und wiederholt aufgeführt. Auf der anderen Seite erweitert das Ensemble sein Repertoire kontinuierlich mit neuen Werken. So sind über die Jahre zahlreiche Verbindungen zu KomponistInnen entstanden, die auch über den lokalen und nationalen Raum hinaus bis zum Balkan, nach Italien, sowie nach Nordeuropa reichen.

Margarethe Maierhofer-Lischka

Kiawash Saheb Nassagh *Dyslexia*

(Dyslexia/Legasthenie (von lat. legere „lesen“ und altgr. asthénéia „Schwäche“) – offiziell Lese- und Rechtschreibstörung, auch Lese-Rechtschreibschwäche, Lese-Rechtschreib-Schwierigkeiten oder abgekürzt LRS genannt – ist die massive und langandauernde Störung des Erwerbs der Schriftsprache (Geschriebene Sprache). Legastheniker haben Probleme mit der Umsetzung der gesprochenen in geschriebene Sprache und umgekehrt. Als Ursache werden eine genetische Disposition, Probleme bei der auditiven und visuellen Wahrnehmungsverarbeitung, bei der Verarbeitung von Sprache und vor allem bei der phonologischen Bewusstheit angenommen. Die Störung tritt isoliert und erwartungswidrig auf, das heißt, die schriftsprachlichen Probleme entstehen, ohne dass es eine plausible Erklärung wie generelle Minderbegabung oder unzureichende Beschulung gibt.)

...zuerst, auf harten Flächen, mit der Rechten, oder der Linken, unwichtig welcher sodann, auf der Fläche der Rechten, oder der Linken, mit der Linken, oder der Rechten, endlich auf der Fläche der Linken, oder der Rechten, unwichtig welcher, auf alle beide, den Kopf...
(*Flötentöne, Samuel Beckett*)

Die Stabilität des menschlichen Geistes hängt stark von seiner Orientierungsfähigkeit im täglichen Leben ab. Wird diese Ordnung erschüttert bzw. in Frage gestellt, muss er nach neuen Anhaltspunkten suchen, um wieder Ordnung herzustellen. In der Musik bedeutet dies, dass der Hörprozess nichts anderes darstellt als das ständige Vergleichen ähnlicher Bausteine, auf der Suche nach Einheits-/Anhaltspunkten, auf der Suche nach Wiederholungen: eine Fahndung nach verständlicher Form. Dabei gibt es zahlreiche Möglichkeiten, diese Orientierung zu stören, zu manipulieren, neu zu programmieren! Für den Zuhörer

bedeutet dies einerseits eine Täuschung. Seine Erwartung erfüllt sich nicht, so verliert er sich und muss sich – im besten Falle – für diese neue Ordnung öffnen. Das ist unter anderem ein Rezept der Kompositionsarbeit von mir: Collagen zusammensetzen, die aus selbstkomponierten Phrasen bestehen und sich nur marginal voneinander unterscheiden. Es gibt keine tatsächlichen Wiederholungen, keine Einheitspunkte, keinen Schluss. So entsteht eine Art Spirale aus missgestalteten, gleichsam geklonten Sequenzen, die eine Zeit- und Wiederholungstäuschung hervorrufen und dadurch eine neue Dimension der musikalischen Wahrnehmung öffnen. (K.S.N.)

Orestis Toufeksis *EpiTria*

Der griechische Titel bedeutet „mal drei“. In *EpiTria* (so wie in manchen anderen meiner Werke) wird bei der Notation auf detaillierte spieltechnische und dynamische Anweisungen verzichtet. Notiert ist nur die zeitliche Anordnung der Tonhöhen. Da jede Notation in einem bestimmten Grad unpräzise ist, „entschlüsseln“ bzw. interpretieren die Musiker eine Partitur sowieso. Nun möchte ich aber diese „Entschlüsselung“ bzw. Interpretation noch mal provozieren, oder sogar „erzwingen“, vor allem aber möglichst präzise Kriterien für diese Interpretation liefern. Das setzt eine Art des Musizierens voraus, die ich für unverzichtbar halte. Ein gewisser Anreiz besteht für mich darin, Wege für die Erzeugung formaler Strukturen aus möglichst einfachem und abstraktem Ausgangsmaterial – z.B. eine Zahlenfolge – zu suchen. Dabei spielen die Begriffe *Kombinatorik* und *Selbstähnlichkeitsprinzip* eine wichtige Rolle. (O.T.)

Joanna Wozny *Return*

Als ich meiner Komposition den Titel „Return“ gab, wollte ich damit die Rolle der Wiederholung in der Musik betonen, und das Phänomen der Wiederholung an sich, wie es in der Musikgeschichte häufig anzutreffen ist. Ich denke da an verschiedene Formen von Wiederholungen, von wiederkehrenden kurzen musikalischen Abschnitten, Motiven und Klängen bis hin zur Wiederholung von formalen Einheiten (wie z.B. in der Sonatenhauptsatzform). Wiederholungen können originalgetreu direkt hintereinander erklingen oder durchsetzt sein von anderem musikalischem Material.

In „Return“ sind die Wiederholungen weder allzu deutlich noch genau lokalisiert. In der Komposition verwende ich andere Varianten, Variationen im Klang. Wie der Titel schon nahe legt, sind wir in „Return“ mit der Situation einer Rückkehr konfrontiert, bei der das musikalische Material sich nach seiner vorübergehenden Abwesenheit (oder vielleicht nur nach seiner Transformation?) neu konstituiert. (J.W.)

Bruno Strobl *t. o. p.*

Das Stück ist das zweite in einer Reihe von Stücken, die sich mit der Offenheit auf verschiedenen Ebenen beschäftigt. Neben „t. o. r.“ – „the open range“ – für den italienischen Klarinettenisten Mauro Pedron und „t. o. r. 2 – lamento“ für Akkordeon und Klarinette entstand „t. o. p.“ für das Ensemble Kreativ. Offenes freies Pulsieren der Töne steht der metrischen Ordnung gegenüber. Es macht sich über Strecken ganz frei und sammelt sich kurzfristig wieder. Gleichzeitig findet in dem Stück auch eine Auseinandersetzung dieser frei pulsierenden Stellen mit „romantisch“ anmutenden Linien statt. (B.S.)

Salvatore Sciarrino *Introduzione all' oscuro*

„Introduzione all'oscuro“ (Einleitung in die Dunkelheit) inszeniert auf musikalischer und psychologischer Ebene einen Grenzgang zwischen Hörbarem und Stille, zwischen der Außenwelt musikalischer Klänge und der inneren Klanglichkeit unseres Körpers. Im Wechselspiel aus klar erkennbaren Klanggestalten und diffusen Geräuschen spielt Sciarrino auch emotional mit dem unbestimmten Zwischenzustand des Halbdunkels, wo aus Schatten Ungeheuer werden können und unser eigener Herzschlag uns Angst einjagt. „Introduktion“ ist hier statt als Einleitung als ein Zeitverlauf verstanden, ein Sich-Einlassen auf eine Situation. Für Sciarrino kennzeichnet das Stück eine „Atmosphäre der Angst, deren ‚äußere‘ psychologische Ursache unserer Empfindung verschlossen ist“. Indem konkrete Geräusche ins Musikalische übertragen werden, und (mal mehr, mal weniger deutlich wahrnehmbar) eine unerbittlich pulsierende Grundschrift des Stückes bilden, entsteht aus dem Pianissimo eine subtile klangliche Dramatik, die sich intuitiv sofort vermittelt. Neben der Schicht des Geräuschhaften tauchen Anklänge an Melodien auf, die wie Traumbilder, „leuchtende Visionen“ (*Sciarrino*) einer vergangenen Zeit erscheinen.

Daniel Oliver Moser *Erstes Blumenstück*

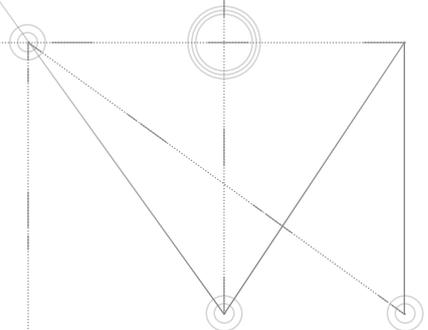
„Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgetan, und die eisernen Türen des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der bloßen Luft. In den offenen Särgen schlief nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten bloß ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heißer herein zog. Über mir hört' ich den fernen Fall der Lawinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohl-laut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder.“ (*aus Jean Paul: Siebenkäs, Erstes Blumenstück: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*)

Sonntag 25.5.2014
20.00 Großer Minoritensaal

Kulturzentrum bei den Minoriten – Neue Musik präsentiert

Morton Feldman
Crippled Symmetry (1983)

Sylvie Lacroix, Flöte, Bassflöte
Lukas Schiske, Schlagwerk
Kaori Nishii, Klavier, Celesta



„Unendliche Philosophie“

Ich sage es noch einmal: Ich denke nicht, dass die Länge eines Stücks wichtig ist. Allerdings mache ich mir sehr wohl Gedanken darüber, bis zu welchem Grad das Stück sozusagen ein Eigenleben führen kann. Denn selbst wenn es anderthalb Stunden dauert, arbeite ich mit strenger Auswahl. Ich frage mich, was genau ich auswählen würde, damit das Stück zwanzig Minuten lang wird. Oberflächlich und gänzlich unsystematisch beschäftige ich mich intensiv mit Fragen der Erfahrung. **Wie lange brauche ich, um die Musik wirklich zu erleben?** Bei den längeren Stücken, so habe ich herausgefunden, fällt es mir leichter, mich an bestimmte Dinge zu erinnern, als bei Stücken, die bloß fünfundzwanzig Minuten dauern. Die Konstruktion der Zeit ist bei den kürzeren Stücken zu „künstlich“ – in Anführungszeichen. Zeit ist ein Artefakt. Doch mir gefällt auch die reale Zeit nicht. Ich pendle hin und her. (...) Ich interessiere mich sehr für das Gleichgewicht: die fortwährende Anreicherung der Erfahrung auf der einen Seite und die Proportionen auf der anderen. Die eigentliche Erfahrung ist die einer Architektur; ich erfahre eine innere Architektur und versuche, eine Brücke zu bauen über einen sehr langen und breiten Fluss.

(Morton Feldman, Worte über Musik)

Reale und konstruierte Zeit

Feldman spricht hier von verschiedenen Arten, Zeitverläufe in der Musik zu gestalten. Er unterscheidet in seinen Vorträgen und Gesprächen immer zwischen „realer“ und „konstruierter“ Zeit. So vergleicht er die Formgestaltung seiner längeren Stücke, also wie sich die einzelnen Teile und Abschnitte in der Zeit entfalten und aufeinander folgen, mit der literarischen Form des Romans, die sich in – wie er es nennt – „realer Zeit“ entwickelt, während sich poetische Formen in „konstruierter Zeit“ bewegen würden.

An anderer Stelle unterscheidet er dann auch daraus bzw. aus den langen Dauern der Werke in den 80er Jahren resultierend, zwischen den Begriffen Form und Maßstab [orig. „form and scale“]: Wenn Musikstücke eine gewisse Dauer überschreiten würden, könne man nicht mehr von Form sprechen, denn es entwickle sich eine andere Qualität, etwas würde z.B. nach 70 Minuten völlig anders werden, das gesamte Hören und Wahrnehmen würde sich verändern.

Anfang Mitte Schluss

Wir stellen hier wieder einmal fest, dass ein Stück anfängt, dann zu etwas hinführt, das wir Mitte nennen, und schließlich endet. (...) Meines Erachtens gibt es bei Xenakis immer eine Art von Anfang, Mitte und Ende. Egal, welche Idee er verfolgt: Die Strukturen im Innern sind bloß das architektonische Gerüst des zeitlichen Verlaufs. Es gibt immer einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. *(M.F.)*

Was Feldman hier am Beispiel eines Werkes des von ihm sehr geschätzten Komponisten Iannis Xenakis erläutert, findet sich seiner Meinung nach bei fast allen Musikstücken. Um selbst dieser Art der Anlage von Stücken zu entgehen, arbeitete Feldman eine Zeit lang seine Kompositionen zuerst vollständig aus, um anschließend die ersten Takte, manchmal auch zusätzlich noch den Schluss „wegzuschneiden“ und schlicht wegzuerwerfen.

Sie kennen alle diesen wunderbaren Anfang von *Anna Karenina*, wo sie meint, alle glücklichen Familien seien gleich und alle unglücklichen verschieden. Alle Kompositionen, die dem Konzept von Anfang, Mitte und Ende verpflichtet sind, gleichen sich für mich am Ende einander an, weil diese Konstruktion eine ganz bestimmte Vorgehensweise verlangt. *(M.F.)*

Nicht gerichtete Zeitverläufe

An anderer Stelle sagt die Komponistin Bunita Marcus über die von ihrem Lehrer Morton Feldman komponierten Zeitverläufe sehr treffend:

Stillstehende Muster [orig. „stationary patterns“], das soll heißen: Man hat nicht das Gefühl, es gäbe eine gerichtete Entwicklung. Die Zeit verändert sich, aber wir werden dabei nicht nach vorn in etwas hineingestoßen. Wir lassen uns einfach mitreiben.

(Bunita Marcus über Vorgänge in Feldmans Orchesterwerk THE TURFAN FRAGMENTS)

Zeitlicher Kontrapunkt und der horror vacui

Mir geht es (...) darum, verschiedene Zeitwelten gegeneinanderzusetzen. Zeit gegen Zeit, so wie man normalerweise Note gegen Note setzt. Für mich ist das Kontrapunkt. *(M.F.)*

Insbesondere bei *Crippled Symmetry* wird dieser Vorgang noch vielschichtiger: Es handelt sich um das letzte Werk in seinem Schaffen, das noch mit idiomatischen Mustern, die nicht beliebig von einem Instrument in ein anderes gesetzt werden können, arbeitet. Dafür hat er (von *Why Patterns* ausgehend) eine eigene Notationsform mit drei unabhängig voneinander notierten Stimmverläufen („nicht synchronisiert“) entwickelt, um eine flexiblere Bewegung für diese drei sehr unterschiedlichen Klangfarben (ein jedes Instrument in seiner eigenen zeitlichen Struktur und Farbe) zu ermöglichen. So bedingt die Instrumentation (also welches Instrument was spielt) ganz direkt den zeitlichen Verlauf. Wenn ähnliches Material in den Instrumenten auftritt ist es immer „instrumentenidiomatisch“ abgewandelt.

Feldmans oftmals unterschätzter Umgang mit Metrum, Puls und rhythmischer Gestaltung ist vielleicht einer der Hauptgründe, weshalb seine ausgedehnten Kompositionen

„funktionieren“: Sie werden nicht zu meditativ-betäubenden Klangwolken sondern sind augenblicklich hoch spannende beinahe plastisch angreifbare Gebilde, deren In-Erscheinung-Treten einem das enorm starke Gefühl vermittelt, bei der Genesis einer nie gehörten und völlig fremdartigen Musik, dem Ursprung neuer Musik „an sich“ beizuwohnen.

Es kommt also darauf an, was man aus der Geschichte heraushört und ob man Musik für flexibel hält. Ist sie wirklich eine Sprache? Handelt es sich um eine Konstruktion, so dass uns, falls ich nicht auf eine bestimmte Art und Weise vorgehe, die Decke auf den Kopf fällt und uns umbringt? Viele Leute haben bei meiner Musik das Gefühl, dass die Decke herunterfallen wird. Ich baue keine Gebäude, ich erzeuge keine Sprache. *(M.F.)*

Aber: Kann die Decke trotzdem einstürzen?

Während einem Maler fünf Fuß (ca. 1,5 Meter) zur Verfügung stehen, habe ich fünf Sekunden. Das ist es, was den Komponisten Angst macht, seien sie nun jung, alt oder in den mittleren Jahren. Die Zeit vergeht, und es gibt nicht viele Möglichkeiten, sie zu füllen, so wie es in der Malerei auch keine Pausen gibt. *(M.F.)*

Raum und Zeit

Der Komponist Ernstalbrecht Stiebler konkretisiert die Verbindung zwischen den (Klang)Dimensionen in Feldmans Musik folgendermaßen:

Mit wenigen Akkorden verändert Feldman das Verhältnis zur Zeit. Sie wird nicht durch kompositorische Anstrengung geradezu ausgelöscht – die Musik soll nicht die Zeit vergessen lassen – sondern er akzeptiert die Zeit. (...) Die sogenannten „patterns“ der Minimal Music hat er nie benutzt, hat sich ausdrücklich von der Minimal Music

distanziert. Seine eigenen Wiederholungen sind keine permutierbaren Module im Sinne der eher mechanisch-repetitiven Figuren der Minimal Music, sondern fließende Klänge, in der Zeit schwimmend, die sich kontinuierlich verändern, sowohl zeitlich-rhythmisch wie auch harmonisch – variable Elemente in einem sehr flexiblen, biegsamen Netz: der komponierten Zeit.

Der sehr differenzierte Lagenwechsel seiner Akkorde in einem generell langsamen Tempo schafft jene Klangräumlichkeit, die sich nach wagnerischem Vorbild – „zum Raum wird hier die Zeit“ – mit der Zeit verbindet: einer komponierten Zeit, deren Feldman immer Herr bleibt im Gegensatz zu John Cage, der sie in den zufallsgesteuerten Kompositionen bewusst der Freiheit des Hörens überlässt. (...)

Durch das prinzipiell langsame Metrum, das als teilbar, gliederbar und auch changierend empfunden wird, entsteht eine schwebende, rhythmische Mehrdeutigkeit, die sich auf ein unbestimmtes Grundmetrum, eine sehr langsame Pulsation zu beziehen scheint, die der Musik ihren langsamen Fluss, aber auch das Moment der Klangraumtiefe vermittelt. Das Zeitempfinden wird in eine andere Kategorie großräumiger Bewegung transformiert, so dass Zeit und Raum sich berühren können.

Abrash als mikrotonale Färbung

Die Idee der Abschattierung von Tönhöhen, das heißt die minimale Veränderung bezogen auf die Tonhöhe (die wir im kleinsten Bereich als Klangfarbveränderung empfinden) die Feldman sonst oft durch das sogenannte „spelling“ in den Streichinstrumenten erhält, erreicht er hier allein schon durch die Wahl der Instrumente: Celesta, Klavier, Vibraphon, Glockenspiel, Flöte klingen durch ihre stark differierende Obertonstruktur schon „abweichend“. Im gleichnamigen Aufsatz *Crippled Symmetry*, der zwei Jahre vor dem Musikwerk entstanden ist, vergleicht Feldman diese Klangtechnik der Mikrochromatik mit Abrash,

der Farbschattierung in orientalischen Nomadentepichen, die entsteht, weil ohne industrielle Mittel keine absolut gleichbleibende Farbe der Wolle erreicht werden kann.

Das Bild der Zeiten

Dass ihm der Schluss der Komposition besonders gelungen sei, bemerkte Feldman an verschiedenen Stellen und in der Tat steht diese Form von „Schlussbildung“ in Feldmans Werk – und wahrscheinlich auch darüber hinaus – einzigartig da.

Was Zeit betrifft, haben wir alle die gleiche Einstellung. Ich glaube, dass sich jene Komponisten in der Geschichte glücklich schätzen konnten, für die Zeit immer Manipulation von Zeit bedeutet hat und zwar im besten Sinne des Wortes, jene Komponisten, die in der Zeit etwas sehr Plastisches gesehen haben. (...) Die Vorstellung von Zeit als einem Bild, das das Stück grundlegend formt. (M.F.)

Florian Geßler

Diskussionsrunden I & II

Musik und Zeit

Reflexion und Diskussion zur vielschichtigen Thematik der **tage neuer musik graz 2014** mit den beteiligten KomponistInnen.

Jeweils an einem Termin:

Florian Geßler, Gerd Kühr, Peter Lackner,
Klaus Lang, Daniel Oliver Moser, Dimitri Papageorgiou,
Ernst Christian Rinner, Mathias Spahlinger,
Bruno Strobl, Orestis Toufektis, Joanna Wozny

Samstag 24.5.

15.00 – 16.30 ImCubus

Diskussionsrunde I mit KomponistInnen

Moderation: Clemens Nachtmann

Sonntag 25.5.

15.00 – 16.30 ImCubus

Diskussionsrunde II mit KomponistInnen

Moderation: Clemens Nachtmann



Biographien

Martine Altenburger begann sich nach klassischer Violoncelloausbildung in Frankreich und auch Finnland Ende der 80er Jahre intensiv mit freier Improvisation zu beschäftigen. Im Quintet Distico spielte sie so unzählige Konzerte mit Daunik Lazro, Michel Doneda, Lê Quan Ninh und Dominique Regef, trat bei Jazzfestivals wie Banlieues Bleues in Paris, Free Music in Antwerpen oder Jazz in Bremen auf und organisierte als Gründungsmitglied von La Flibuste mit Michel Doneda und Lê Quan Ninh über viele Jahre in und rund um Toulouse interdisziplinäre Projekte mit Tänzern, Filmemachern, bildenden Künstlern, Performancekünstlern und Musikern. Als Mitglied von Ouïe-Dire-Production wiederum widmete sie sich der Forschung und Aufnahme von Klangobjekten, blieb aber auch der Interpretation Neuer und zeitgenössischer Musik verbunden, trat als Interpretin etwa von John Cage, Kaija Saariaho und Iannis Xenakis in Erscheinung und arbeitete u.a. mit dem Ensemble Aventure (Freiburg) und Péter Eötvös an Werken von Leanna Primiani, Valerio Sannicandro, Franco Donatoni, Toshio Hosokawa, Kee-Yong Chong, Vassos Nicolaou, Pierre Stordeur, Andrea Viganis oder Uwe Kremp. Seit 2006 ist sie auch als Mitglied von ensemble]h[iatus aktiv. www.martine-altenburger.fr

Tiziana Bertoncini arbeitete nach Studiengängen in Violine und Malerei als Interpretin in Orchestern und Kammermusikensembles sowie für Tanz- und Theaterstücke. Seit vielen Jahren gilt ihr Interesse der zeitgenössischen Musik. Insbesondere die Praxis der Improvisation spielt für sie eine bedeutende Rolle in ihrer musikalischen Entwicklung, sowohl als Komponistin wie auch als Interpretin. Sie war zu Gast bei einer Vielzahl internationaler Festivals, hat bei Tanz-, Theater-, Video- und anderen Multi-Media-Projekten mitgewirkt und maßgeblich zur

musikalischen Gestaltung beigetragen. Ihre Soloarbeit umfasst Kompositionen, Performances und Installationen („Interno immobile“, „Sciame“, „SOSIA“, „Panta Rei“, „Big brother is watching you“ u.a.m.). Tiziana Bertoncini ist Mitglied des ensemble]h[iatus, war von 1996 bis 2001 Gastdozentin bei den in Italien durchgeführten Sommerkursen der New York University, und ist auch als Kuratorin (u. a. 2009 „comprovise – Festival für zeitgenössische komponierte und improvisierte Musik“) tätig.

Annette Bik wurde 1962 geboren und begann im Alter von 5 Jahren mit dem Violinspiel. Das Studium absolvierte sie am Mozarteum Salzburg bei H. Zehetmair und schloss 1986 mit Auszeichnung ab. Von 1982 bis 1987 war sie Mitglied des Hagen Quartetts. Ihre Studien ergänzte sie von 1987 bis 1988 bei Prof. Kovacic in Wien. Neben der regelmäßigen Teilnahme am Lockenhauser Kammermusikfestival war sie von 1988 bis 1993 Mitglied des Chamber Orchestra of Europe und machte bis 1998 regelmäßige Kammermusiktourneen mit Gidon Kremer und anderen namhaften Künstlern. Seit 1989 ist sie Mitglied des Klangforum Wien, und hat damit verbunden häufige solistische Auftritte im In- und Ausland. Häufig substituiert sie beim Concentus Musicus Wien. 2003 gründet sie das Schrammel-Quartett „Attensam“.

Seit 2006 ist sie Assistentin von Prof. Kovacic an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Als Dozentin für zeitgenössische Musik ist sie regelmäßig in Graz bei der Internationalen Ensembleakademie *impuls*.



Earle Brown (1926–2002) ist eine der zentralen Erscheinungen der zeitgenössischen Musik und führender Komponist der amerikanischen Avantgarde seit den 1950ern. Brown war John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff freundschaftlich und auch künstlerisch verbunden; gemeinsam wurden diese später der *New York School* zugerechnet. Sein Schaffen war u.a. beeinflusst von James Joyce' Romanen über die Dichtung Gertrude Steins bis hin zum Werk von bildenden Künstlern (insbes. J. Pollock und A. Calder). Earle Browns Einfluss auf die Avantgarde-Gemeinschaft war nicht nur philosophischer, sondern auch von direkt greifbarer und praktischer Art. Seine Dirigiertechniken und seine Experimente mit der „time notation“, der Improvisation und der Kompositionsstruktur der offenen Form wurden Teil des zeitgenössischen kompositorischen Handwerks. Geradezu legendär waren seine Musiker-Freundschaften, die von Bruno Maderna, der die Uraufführung zahlreicher Werke Browns dirigierte, bis zu Jazz-Größen wie Zoot Sims und Gerry Mulligan reichten.

Morton Feldman wurde 1926 in New York City geboren. Seinen ersten Musikunterricht bekam Morton Feldman im Alter von zwölf Jahren durch seine Klavierlehrerin Madame Maurina-Press. 1941 begann er, Komposition zu studieren; 1944 wurde er Schüler von Stefan Wolpe. Die Begegnung mit John Cage 1950 beeinflusste Feldman nachhaltig, da er sich von Cage in seiner Arbeit bestätigt und in seiner Entwicklung ermutigt sah. So wandte er sich einer gänzlich neuen musikalischen Ästhetik zu, beeinflusst durch seinen aus Malern (Guston, Rauschenberg, Johns, Rothko) und Musikern (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor) bestehenden Freundeskreis in New York. 1973 übernahm Feldman die Edgar-Varese-Professur an der University of New York in Buffalo, bis dahin hatte er in der familieneigenen Wäscherei gearbeitet. Er unterrichtete für den Rest seines Lebens. Im Alter von 61 Jahren starb Morton Feldman 1987 auf seinem Anwesen in Buffalo.

Clemens Maria Frühstück wurde 1972 in Eisenstadt geboren. Mit sieben Jahren begann der Saxophonunterricht an der Musikschule Horitschon bei Anton Pereskic. Im Alter von vierzehn Jahren nahm Clemens Frühstück das Studium des klassischen Saxophons in der Begabtenklasse der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz auf. 1993 beendete er seine künstlerische Ausbildung mit ausgezeichnetem Erfolg. Parallel zu seiner künstlerischen Ausbildung absolvierte er das Studium der Instrumental- und Gesangspädagogik sowie Jazz. Meisterkurse bei Eugéné Rousseau, Arno Bornkamp, Markus Weiss und Oto Vrhovnik ergänzten seine Ausbildung. Er ist als Performancekünstler, als Konzertsaxophonist (mit seiner Schwester Clara am Klavier), und mit dem Saxophonquartett Saxquadrat sowie in verschiedenen Orchestern musikalisch tätig. 2003 gründet er gemeinsam mit Edo Micic und Kiawasch Saheb Nassagh das Ensemble Zeitfluss und ist regelmäßig Solist dieses Ensembles.

Florian Geßler wurde 1972 in Tettwang (Bodensee) geboren. Er studierte von 1993 bis 1998 Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Von 1996 bis 2006 war er Obmann des Vereins *die andere saite*. Den Musikpreis der Landeshauptstadt Graz erhielt er 1997, im Jahr darauf folgte der Würdigungspreis des Bundesministers für Wissenschaft und Verkehr. Seit 1998 lehrt er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Als Ressortleiter des Bereichs Neue Musik war er von 1999 bis 2013 beim Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz tätig. Er ist unter anderem Gründungsmitglied des Vereins *artresonanz*, und leitete von 2000 bis 2003 die *Komponistenwerkstatt* im Rahmen des Deutschlandsberger Jugendmusikfestes. Seine Werke erfuhren Aufführungen im In- und Ausland, darunter in Deutschland, Frankreich, in der Schweiz und in Griechenland; Auftragskompositionen für die IGNM, das Wagner-Forum Graz, den steirischen Herbst, die STYRIARTE, Hörgänge u.v.m.



ensemble]h[iatus wurde als internationales zeitgenössisches Musikensemble von der Cellistin Martine Altenburger und dem Perkussionisten Lê Quan Ninh gegründet. Es ist eine modular aufgebaute, variable Formation, deren Mitglieder sowohl höchst erfahrene Interpreten als auch Improvisatoren sind. Und so werden Projekte entwickelt, die uns auf eine höchst spannende musikalische Reise mit und zwischen notierter und improvisierter Musik mitnehmen, eine Reise, die sowohl in der Tradition steht als auch mit ihr bricht und die zwischen zwei Welten vermittelt, die nur allzu oft als sich widersprechend angesehen werden. Das Ziel des Ensembles ist es, eine Vision zeitgenössischer Musik zu vermitteln, die durch extensive Erfahrung auf dem Gebiet der Interpretation und der Improvisation genährt ist und die die Quelle der Musik nicht nur im Akt des Komponierens, sondern auch im Prozess der Realisation verstehen. Der Zugang, den Improvisatoren zu Klang an sich und auch zu ihren Instrumenten entwickeln, liefert dabei auch eine wichtige Erfahrungsquelle für die Interpretation notierter Musik und forciert eine verstärkte Verbindung zu anderen Medien wie Tanz, Video, Film und bildender Kunst. Improvisation nährt dabei auch die Kunst des Zuhörens, des aufeinander Eingehens, und führt zu einem organischen Verständnis der Musik und ihrer ursächlichen Bewegung. Die Fähigkeit, sich auf immer wieder neue Situationen einzustellen, auf Situationen, die etwa den Ort oder andere spezifische Konstellationen, die konkretes oder aber auch abstraktes musikalisches Material betreffen, wird dabei ebenso entwickelt. All diese sich überschneidenden, interdisziplinären Situationen sind der Nährboden für **ensemble]h[iatus**, dessen Arbeit sich in der Überschreitung notierter und improvisierter Musik versteht. www.ensemble-hiatus.eu

Gerd Kühr, geboren 1952 in Österreich, absolvierte sein Kompositionsstudium am Mozarteum Salzburg bei Josef Friedrich Doppelbauer und bei Hans Werner Henze in Köln sowie ein Dirigierstudium bei Gerhard Wimberger (Mozarteum) und Sergiu Celibidache. 1992 bis 1994 hatte Kühr eine Gastprofessur für Komposition am Mozarteum und ab 1994 in Graz inne, seit 1995 ist er ordentlicher Universitätsprofessor für Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Sein internationaler Durchbruch war die Uraufführung der Oper „Stallerhof“ (Libretto Franz Xaver Kroetz) 1988 bei der 1. Münchener Biennale.

Im Jahr 1999 folgte die Oper „Tod und Teufel“ (Libretto Peter Turrini) am Opernhaus Graz. Weitere Höhepunkte seines musikalischen Schaffens waren zwei Porträtkonzerte in der Reihe „Next Generation“ bei den Salzburger Festspielen 2000, sein Wirken als „composer in residence“ beim Wiener Concert-Verein 2001/2002 (Kammerorchester der Wiener Symphoniker), 2003 eine Personale beim Festival styriarte und 2005 das Gerd Kühr-Projekt (Eröffnungskonzert im Programmteil „musikprotokoll“/steirischer herbst 2005).

Im Jänner 2012 erhielt Gerd Kühr den Österreichischen Kunstpreis – Musik. Im Jahr 2014 geht der Andrzej-Dobrowski-Kompositionspreis des Landes Steiermark an ihn. Zahlreiche Auftragswerke (für Orchester, Ensemble, Kammermusik, Chor) die u.a. bei Wien Modern, den Salzburger Festspielen, dem Almeida Festival, dem Huddersfield Festival, dem steirischen herbst, bei der Styriarte, bei musica viva, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und den Bregenzer Festspielen aufgeführt wurden.



Peter Lackner wurde 1966 in Graz geboren. Er erhielt Klavierunterricht bei Margarete Klivinyi am Landeskonservatorium Graz und studierte von 1988 bis 1994 Komposition bei Hermann Markus Preßl. Im Jahr 1991 wurde ihm der Kulturförderungspreis der Stadt Graz, sowie 1994 der Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst verliehen. Seit 1994 lehrt er an der Kunstuniversität Graz Musiktheorie und Gehörschulung.

Aufführungen: Müritzaler Werkstatt/steirischer herbst, Internationale Neuberger Kulturtag, „Wagner høst“ Tønsberg/Norwegen, International Week Graz, Osterfestival Innsbruck, Exchange 97/Radio Bremen, European Flute Festival Frankfurt a. M., Austrian Contemporary Music Festival Iowa/USA, 11th International Festival Riga/LV, musikprotokoll/steirischer herbst, Jeunesse Wien, dissonart Thessaloniki, Wien Modern, Lisinski Zagreb/HR, Alpenglow-London/GB u.a.

Sylvie Lacroix wurde in Lyon geboren. Sie lebt als freischaffende Flötistin in Wien und tritt vor allem als Solistin und Kammermusikerin auf. Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt im Bereich der Neuen Musik; in diesem Zusammenhang arbeitet sie regelmäßig mit Komponisten zusammen und bringt deren neue Werke zur Uraufführung.

Sylvie Lacroix ist Gründungsmitglied des *Klangforum Wien* und war bis 1997 in diesem Ensemble aktiv. Sie spielt neueste solistische Flötenliteratur von Salvatore Sciarrino bis K.K.Hübler über Chaya Czernowin, Bernhard Lang und vielen jüngeren Komponisten, und ist Gast auf diversen Festivals. Sie ist Mitglied des Trios *AMOS* – mit Krassimir Sterev, Akkordeon, und Michael Moser, Violoncello – und des Wiener Solistenensembles *PHACE*.

Zwischen 1990 und 2006 ist sie besonders engagiert in pädagogischen Projekten. Im Zuge dieser Arbeit gründet sie den Sommerkurs *Musikpalette*: Kammermusik für Kinder und Jugendliche mit dem Schwerpunkt Neue Musik. Sie unterrichtet Flöte an Wiener Musikschulen.

Nach Jahren der Erfahrung als Interpretin beginnt sie, an ihren eigenen Kompositionen zu arbeiten.

Neben ihrer Beschäftigung mit der Neuen Musik verfügt Sylvie Lacroix über langjährige Erfahrung in der historischen Aufführungspraxis. Sie ist Mitglied des Ensembles *il concerto viennese* und des Kammerensembles *Alma Amadé*.

Bernhard Lang, geboren 1957 in Linz. Schulbesuch und Musikstudium am Brucknerkonservatorium in seiner Heimatstadt.

Ab 1975 studierte er in Graz Philosophie und Germanistik, Jazztheorie, Klavier, Harmonielehre und Komposition. Als Komponist, Arrangeur und Pianist arbeitete er in diversen Jazzgruppen von 1977 bis 1981. Ab dieser Zeit setzte er sich auch regelmäßig mit Elektronischer Musik und Computertechnologie auseinander. Seit 2003 ist er a.o.Prof. für Komposition an der Kunstuniversität Graz. Es folgen immer wieder verschiedene Stipendien und Arbeitsaufenthalte. Den Musikpreis der Stadt Wien erhält er 2008, den Erste Bank Kompositionspreis 2009. Er nimmt in den Jahren 1984, 1988, 1991, 1995, 1999, 2003, 2008 und 2010 am steirischen herbst teil. Aufführungen bei Moskau Alternativa Festival, Moskau Modern, *resistance fluctuations* Los Angeles 1998, Tage Absoluter Musik Allentsteig I und II, Klangarten, Herbstfestival 98 Lissabon, Wien Modern, Münchner Opernfestspiele, Darmstädter Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage, Salzburger Festspiele, Disturbances (Musiktheaterworkshop Kopenhagen 2003), Wittener Tage für Neue Kammermusik u.v.a.



Klaus Lang, geboren 1971 in Graz, lebt in Steirisches Lassnitz. Er studierte Komposition und Musiktheorie (bei H.M. Preßl, B. Furrer and Y. Pagh-Paan) und Orgel.

Klaus Lang liebt Tee. Was er nicht mag sind Rasenmäher und Richard Wagner. Musik wird von Klaus Lang nicht als Mittel gebraucht, um außermusikalische Inhalte zu transportieren, seien es Affekte, philosophische oder religiöse Ideen, politische Programme, Werbeslogans etc. Musik ist für ihn keine Sprache die der Kommunikation außermusikalischer Inhalte dient, sie ist ein freies für sich stehendes akustisches Objekt. In seinen Arbeiten wird Klang nicht benutzt, er wird hörend erforscht und ihm wird die Möglichkeit gegeben seine ihm innewohnende reiche Schönheit zu entfalten. Wenn Klang nur Klang ist (und auf nichts anderes verweisen soll), gerade dann wird er als das wahrnehmbar, was er eigentlich ist, nämlich als ein zeitliches Phänomen, als hörbare Zeit. Die Zeit als das eigentliche Material des Komponisten ist für Klaus Lang also auch zugleich zentraler Gegenstand der Musik. Musikalisches Material ist durch das Klingens wahrgenommene Zeit, der Gegenstand von Musik das hörende Erlebnis von Zeit. Musik ist hörbar gemachte Zeit.

Thomas Lehn. Ob als Pianist, als Interpret Neuer und zeitgenössischer Musik und Improvisator, ob als Musikdenker auch im Bereich Musiktheater, Tanz und Multimedia-Projekten oder als Performer an seinem Analog-Synthesizer aus den späten 60er Jahren bzw. einem EMS Synthi A und Produzent live-elektronischer Musik: Thomas Lehn ist seit vielen Jahren eine fixe Größe im zeitgenössischen Musikgeschehen und kann mit einer Vielzahl an hochkarätigen Projekten und Partnern aufwarten. Dazu zählen Gerry Hemingway und Marcus Schmickler, Günter Christmann, Eugene Chadbourne und Paul Lovens, Tiziana Bertoncini, Urs

Leimgruber und Frédéric Blondy, Franz Hautzinger u.v.a.; dazu zählen Formationen wie KONK PACK (Tim Hodgkinson, Roger Turner), TOOT (Phil Minton, Axel Dörner), THERMAL (John Butcher, Andy Moor), FUTCH (Jon Rose, Johannes Bauer), vario 34, ITI (Ken Vandermark, Johannes Bauer, Paal Nilsson-Love), MIMEO, the Music in Movement Electronic Orchestra, sowie seit einigen Jahren auch ensemble]h[iatus, mit dem er Programme umsetzt, die sich zwischen Interpretation und Improvisation zeitgenössischer Musik bewegen.

www.thomaslehn.com

Andreas Lindenbaum wurde 1963 in Detmold geboren. Er studierte Violoncello und Komposition an der Musikhochschule Detmold. 1986 ermöglichte ein Stipendium der „Rotary Foundation International“ Studien an der School of Music in Bloomington, USA, in der Klasse von Janos Starker. Es folgte ein Jahr Schauspielunterricht und Mitarbeit in einer freien Schauspielgruppe in Deutschland. Von 1990 bis 1999 war er Professor für Violoncello am Konservatorium der Stadt Wien. Auftritte als Solist und Kammermusiker unter anderem bei den Salzburger Festspielen, den Bregenzer Festspielen, dem Warschauer Herbst und dem Akiyoshidai Festival. Rundfunk- und CD-Aufnahmen als Solist und Mitglied des Tetras-Quartetts/Steichquartett des Klangforum Wien.

Seit 1989, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Wien, ist Andreas Lindenbaum Mitglied des Klangforum Wien.

Edo Micic, geboren 1962 in Zadar/Kroatien absolvierte er mit 6 Jahren den ersten Klavierunterricht, später auch Akkordeon und Klarinette. Nach dem Besuch des Musikgymnasiums in Zadar wirkte er im städtischen Orchester Zadar als Klarinettist und Leiter des Begleitensembles des städtischen Chores mit. 1981 wurde er an der Musikakademie in Zagreb aufgenommen. 1985 – 87 war er Leiter des Chores „Slovenski dom“ in Zagreb und als Musiklehrer und



Chorleiter an diversen Schulen tätig. 1988 begann er sein Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz an der Abteilung für Dirigieren bei Milan Horvat und Martin Turnovsky, welches er 1993 abschloss. Seit 1995 ist er Lehrbeauftragter an dieser Hochschule als Leiter des Ensembles für Neue Musik. Edo Micic arbeitete mit diversen Orchestern, so u.a. mit dem Universitäts-Orchester Leoben, der Slowenischen Philharmonie, dem Kärntner Symphonischen Orchester zusammen und leitete den Chor „Singkreis Kalvarienberg“ in Graz. Ebenso war er Korrepetitor bei der Gesellschaft für Neues Musiktheater „Arbos“ in Klagenfurt. 1995 stand im Zeichen der Dirigate beim „Fete de la Musique“ in Graz und beim 35. Musikfestival in Zadar mit dem Kammerorchester Zadar, 1996 beim Musik Festival in Opatija (Kroatien), beim 36. Musikfestival in Zadar mit dem Kammerorchester und dem städtischen Chor. Seither vielfältige Dirigate in Zagreb, Zadar, Split, Graz, Bremen, Teheran, Dubrovnik mit verschiedenen Ensembles wie z.B. Klangforum Wien, Teheraner Symphoniker, dem symphonischen Orchester Dubrovnik, Cantus Ensemble Zagreb. Zahlreiche Konzerte mit dem Ensemble für Neue Musik in Graz etc.

Daniel Oliver Moser, geboren 1982 in Lienz, studierte Violine und Viola am Kärntner Landeskonservatorium bei Brian Finlayson und bis 2004 Komposition bei Alfred Stingl. Ab 2004 studierte er Komposition bei Wolfgang Liebhart und Christian Minkowitsch an der Konservatorium Wien Privatuniversität (Masterabschluss 2011 mit Auszeichnung). 2012 folgte Privatunterricht bei Georg Friedrich Haas und die Teilnahme am internationalen Festival Composit in Rieti, Italien, dort hatte er Unterricht bei Tristan Murail. Daniel Moser erhielt Kompositions- und Arrangementaufträge u.a. für das Pflichtstück der Rotary-Klavierstipendien Wien 2010, die Guardini Stiftung Berlin, die Ensembles Zeitfluss, Platypus, Klingekunst, das Trio Unidas, Elena Denisova, das Acies-Quartett und das Ensemble Nostris

Temporis. Aufführungen in Österreich (u.a. Musikverein und Konzerthaus Wien), bei Konzerten und Festivals (u.a. MDR Musiksommer, ISCM World New Music Days, Musikbiennale Zagreb, KomponistInnenmarathon Wien) in Deutschland, Slowenien, Italien, Kroatien, Ukraine, Japan, Russland und China. Daneben internationale Konzerttätigkeit mit unterschiedlichen Ensembles und Orchestern (u.a. Ensemble Zeitfluss Graz, L'Arsenale, Wiener Concertverein). Er erhielt mehrfach Preise bei Kammermusikwettbewerben. Daniel Oliver Moser war mehrfach Stipendiat unterschiedlicher Stiftungen. Startstipendium für Musik des BMUKK 2010. Er gewann den 1. Preis beim Wendl & Lung Klavierkompositionswettbewerb 2009, den 1. Preis beim Josef Trattner-Kompositionswettbewerb 2009 und erhielt den Theodor-Körner Preis 2012.

Lê Quan Ninh. Der 1961 in Paris geborene Perkussionist Lê Quan Ninh studierte bei Sylvio Gualda am Conservatoire de Versailles. Er arbeitete mit diversen Ensembles für zeitgenössische Musik zusammen und gründete 1986 das Perkussionsquartett Quatuor Hêlios, das u.a. Stücke von J. Cage und G. Aperghis (ur)aufführte, aufnahm und auch für Projekte mit neuer Technologie und Theater bekannt ist. Als Improvisator war er Teil des Globe Unity-Ensembles von Peter Kowald und gastierte weltweit als Solist und in verschiedensten Formationen. Lê Quan Ninh spielt regelmäßig in Ensembles, die improvisierte Musik mit elektroakustischer Musik, Performance, Tanz, Literatur, experimentellem Kino, Fotografie und Video mischen, so auch als Gründer und Mitglied von Association La Flibuste. Mit der Cellistin M. Altenburger gründete er 2006 das ensemble]h[iaius. Sie brachten u.a. Stücke von Vinko Globokar, Peter Jakober, Steffen Krebber und Jennifer Walshe zur Uraufführung. Lê Quan Ninh ist auf über 40 CDs europäischer und nordamerikanischer Labels zu hören.

www.lequanninh.net



Kaori Nishii, in Tokio geboren, erhielt mit 3 Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Studium des Konzertfachs Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Heinz Medjimorec (Mag.art). Studien der Kammermusik bei J. Kropfitsch, Vokalbegleitung bei D. Lutz und Klavier bei F. Zetzl. Meisterklasse bei O. Maisenberg, L. Berman, P. Gililow.

Ihr wurde 2000 und 2002 der Erika Chary Förderpreis und 2001 das Bösendorferstipendium verliehen. 1. Preis der Alban Berg Stiftung bei der 11. ISA, 2. Preis beim 1. Dr. Joseph Dichler Klavierwettbewerb und beim 7. Internationalen J. Brahms Wettbewerb.

Seit 2004 unterrichtet sie Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien am Institut für Musikleitung und seit 2012 am Institut für Komposition. Konzertauftritte bei der 100-Jahr-Feier von Yamaha („centennial concert“), beim Internationalen Musikfestival *Moscow Autumn*, *Meisterkonzerte St. Pölten*, *Feldkirch-festival*, *Wien Modern*, *Carinthischer Sommer*, *Lange Nacht der Europäischen Musik*.

Im April 2013 spielte sie das Klavierkonzert von A. Schönberg mit dem U. Hajibeyli Azerbaijan State Symphonic Orchestra unter der Leitung von R. Abdullayev beim *Kara Karaev Festival* in Baku. Ihr umfangreiches Repertoire umfasst die Schwerpunkte Wiener Klassik, 2. Wiener Schule und zeitgenössische Musik. Zahlreiche Konzerte im In- und Ausland als Solopianistin und Kammermusikerin sowie CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.

Das **œnm. österreichisches ensemble für neue musik** wurde 1975 vom Komponisten Klaus Ager und dem Klarinettenisten Ferenc Tornai gegründet. 1988 übernahm der Komponist und Dirigent Herbert Grassl die Leitung des Ensembles und entwickelte es erfolgreich weiter. Seit 1997 wirkt Johannes Kalitzke als erster Gastdirigent und prägt das Ensemble maßgeblich und führte es gemeinsam mit dem Geiger Frank Stadler und dem Cellisten und künstlerischen Leiter Peter Sigl zu anhaltendem Erfolg. Inzwischen engagieren sich im œnm Spitzenmusikerinnen und -musiker aus 11 Nationen in Salzburg für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Das Ensemble spielt in Besetzungen von 1 bis 15 MusikerInnen, in Ausnahmefällen auch darüber hinaus.

Das œnm ist regelmäßig zu Gast bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, Wien Modern, dem Festival Dialoge der Internationalen Stiftung Mozarteum, der Salzburg Biennale und dem Aspekte-Festival. Auftritte hatte das Ensemble u. a. bei den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik, dem Ultraschall Festival Berlin, der Münchner Biennale, dem Bologna Festival, dem Kunstfest Weimar, Milano Musica, Traiettorie Parma, Settembre Musica und dem Warschauer Herbst. Dabei wird das Ensemble von Dirigenten wie Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Franck Ollu, Peter Rundel, Beat Furrer, Tito Ceccherini, Oswald Sallaberger oder Titus Engel geleitet. Ebenso blickt das Ensemble auf eine enge Zusammenarbeit mit renommierten Komponisten wie u. a. Pascal Dusapin, Beat Furrer, Bernhard Gander, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm und Salvatore Sciarrino zurück.



Dimitri Papageorgiou studierte Komposition mit Hermann Markus Pressl und Andreij Dobrowolski an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz von 1984 bis 1991. Für die Jahre 1998–2002 erhielt er ein Forschungsstipendium der Universität in Iowa, USA, für den Ph.D. in Komposition bei Donald Martin Jenni, Jeremy Dale Roberts und David Karl Gompper. Seit 2007 ist er Professor für Komposition an der Fakultät für Musik der Aristoteles Universität in Thessaloniki.

Zahlreiche Radiosendungen im österreichischen, griechischen und amerikanischen Rundfunk. Teilnahme an Festivals und Kongressen in Österreich, Deutschland, Schweiz, Frankreich, Spanien, Russland, Griechenland, Zypern, Kroatien, Türkei und verschiedenen Staaten der USA. Zahlreiche Auftragswerke unter anderem für SCI/ASCAP, ORF, Literatur Forum Graz, Thessaloniki Concert Hall, Ensemble Interface, Ensemble Zeitfluss, Ensemble Et cetera, UMS & JIP, Trio IAMA.

Beim Festival *4020.mehr als Musik Linz* 2008 war er composer in residence und 2006 veranstaltete das Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz sein Komponistenporträt.

Im Sommer 2012 wurde sein Stück „Effluénces“ beim internationalen Sommerkurs für Neue Musik in Darmstadt aufgeführt und im März 2013 spielte das Klangforum Wien „In the Vestige of the Present“ im Wiener Konzerthaus.

Dimitri Papageorgiou ist Gründungsmitglied des *dissonart ensembles*.

Dimitrios Polisoidis wurde 1961 in Thessaloniki geboren. Er studierte Violine bei Dany Dossiou in seiner Heimatstadt und bei Christos Polyzoides in Graz sowie Viola bei Herbert Blendinger.

Von 1990 bis 1993 war er Stimmführer der Bratschen im Philharmonischen Orchester in Graz. 1993 wurde er Mitglied des Klangforum Wien sowie von dessen Streichquartett. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit Neuer Musik und

wirkt bei experimentellen Improvisationsgruppen mit. Außerdem arbeitet er als künstlerischer Mitarbeiter am Elektronischen Institut der Musikuniversität in Graz (IEM Graz) an Live-Elektronik Projekten. Internationale Konzerttätigkeit, Zusammenarbeit mit vielen namhaften Komponisten, zahlreiche Uraufführungen, auch von Werken, die für ihn komponiert wurden (u.a. von Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Klaus Lang, Gösta Neuwirth, Olga Neuwirth, George Lopez). Lehrtätigkeit im Rahmen der „Klangforum-Professur“ an der Kunst Universität Graz, sowie als Dozent bei der *impuls* Akademie und den internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. CD-Einspielungen bei hatART (Basel), Kairos (Wien), Klangsnitte (Graz), mode rec (N.Y.), Lyra (Athen).

Janna Polyzoides wurde in Graz geboren und lebt in Wien. Sie studierte bei Sebastian Benda; weitere Lehrer waren Rudolf Kehrer, Alexander Jenner, György Kurtág. Ihre Karriere führte sie zu Festivals wie Menuhin-Festival Gstaad, styriarte Graz, Wiener Festwochen und in Konzerthäuser wie Kölner Philharmonie, Wigmore Hall London, Warschauer Philharmonie, Mozarteum Salzburg, Wiener Musikverein. Sie ist Gründungsmitglied des Arcus Ensemble Wien, der Camerata Polyzoides und des Duo Demetrius & Janna Polyzoides. Eine langjährige Partnerschaft (1998-2009) verband sie mit dem Cellisten Martin Hornstein. Sie konzertierte mit Daniel Sepec, Rainer Honeck, Erich Höbarth, Gerald Pachinger, Franz Bartolomey, Mitgliedern des Artis- und Aron-Quartetts und des Kölner Streichsextetts. Ihre Arbeit ist auf 32 CDs dokumentiert. Eine Triple-Solo-CD (einklang_records) wurde 2008 für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert und 2012 erschien eine CD (Neos) mit Werken von Friedrich Cerha.

www.jannapolyzoides.com

Ernst Christian Rinner wurde 1961 geboren.



Kiawash Saheb Nassagh, geboren 1968 in Teheran wurde der studierte Laborwissenschaftler schon in früher Kindheit in Klavier, Gehörbildung und Harmonielehre unterrichtet. Seit 1986 produziert er eigene Kompositionen, Jazzharmonik und Computermusik. 1995 begann er sein Kompositionsstudium an der Kunstuniversität Graz, welches er 2002 mit Auszeichnung abschloss. 2001 erhielt er den Musikförderungspreis der Stadt Graz und ist Ehrenmitglied des Kulturbeirates der Stadt Graz. In der Folge besuchte er Kompositionsmeisterkurse u.a. bei Mathias Spahlinger im Rahmen des Projekts Klangwege. Ebenso erhielt er das Staatsstipendium für Komposition der Republik Österreich, ist Begründer des Vereins *Nava-ye Iran – Persische Musik in Österreich* und Mitbegründer des Vereins *Zeitfluss*. Zu seinen Werken zählen zahlreiche kammermusikalische Werke, Filmmusiken, Musik und Klanginstallation im Rahmen der Weltausstellung Expo 2000 in Hannover, Aufführungen bei Viennale 99, Musikprotokoll 2000, Wiener Festival Hörgänge 2002, Grazer Osterfestival 2002, steirischer herbst 2003, die andere saite. Aufführungen u.a. in Wien, Graz, Maribor, Ljubljana, Teheran, New York, Berlin, Hannover und Leipzig.

Sophie Schafleitner wurde 1974 in Salzburg geboren. Nach der Ausbildung am Mozarteum bei Irmgard Gahl absolvierte sie ein Konzertsfachstudium für Violine an der Musikuniversität Wien bei Gerhard Schulz. Seit 1997 ist Sophie Schafleitner Mitglied des Klangforum Wien und trat auch als Solistin bei Festivals wie Wien Modern, den Hörgängen und den Wiener Festwochen auf. Neben der Beschäftigung mit Neuer Musik liegt ein weiterer Schwerpunkt auf klassischer Kammermusik und seit 2003 auch in der Betreuung der Violinklasse von Gerhard Schulz als seine Assistentin an der Musikuniversität Wien.



Lukas Schiske wurde 1962 in Wien geboren. Ausbildung zum Schlagzeuger an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, danach Spezialisierung auf Neue Musik.

Zusammenarbeit mit Orchestern unterschiedlicher Stilrichtungen, wie etwa Los Angeles Philharmonic Orchestra, RSO-Wien, Wiener Staatsopernorchester, Wiener Symphoniker und etliche Barockorchester. Kammermusik u.a. im Trio mit Ernesto Molinari, Georg Schulz (Klarinette, Akkordeon und Schlagzeug). Diverse Schlagzeugensembles von Duo bis Oktett.

Als Jazz- und Rockdrummer unter anderem bei Wolfgang und Christian Muthspiel, Franz Hautzinger, Michael Heltau, Claude Bolling und einem Frank Zappa-Projekt mit Ascolta tätig. Szenische Auftritte u.a. mit Christoph Marthaler. Immer wieder als Solist national und international tätig. Teilnahme an den bekanntesten Musikfestivals im In- und Ausland. Zahlreiche Fernseh-, Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

Seit der Gründung des *Klangforum Wien* festes Mitglied des Ensembles.

Salvatore Sciarrino, geboren 1947 in Palermo, begann im Alter von 12 Jahren zu komponieren und erlernte sein musikalisches Handwerk als Autodidakt. 1969 zog er nach Rom, wo er einen Kurs in elektronischer Musik bei Franco Evangelisti an der Accademia di Santa Cecilia besuchte. Seit 1983 wohnt er in Città di Castello, Umbrien. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit gibt er Meisterkurse, leitet Festivals und publiziert Schriften über Musik. Seine Kompositionen sind gekennzeichnet durch ihre Unabhängigkeit von Stilen oder anderen Moden zeitgenössischer Musik, und beziehen mitunter Zitate oder Elemente aus populärer, klassischer oder Gebrauchsmusik mit ein (so etwa „Lohengrin“, Handyklingeltöne und Anderes). Seinen eigenen Worten zufolge verfolgt er mit seiner Musik die Absicht, eine „veränderte Art des Hörens“





hervorzurufen, eine „emotionale Wahrnehmung, sowohl der Realität als auch von einem selbst.“ Sein umfangreicher Werkkatalog umfasst zahlreiche Gattungen, von Solowerken über Orchesterkompositionen, Kammermusik bis hin zu Musiktheaterwerken.

Sciarrino erhält Kompositionsaufträge von Orchestern und Festivals aus der ganzen Welt. Seine Werke werden weltweit von renommierten Ensembles und Opernhäusern aufgeführt und liegen in zahlreichen Einspielungen vor. Seine Werke sind bei Ricordi und RAI Trade verlegt.

Mathias Spahlinger wurde 1944 in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater war Violoncellist. Ab 1951 unterrichtete ihn sein Vater in Fidel, Gambe, Blockflöte und später Violoncello. Ab 1952 bekam er Klavierunterricht. 1959 begann er sich intensiv mit dem Jazz zu beschäftigen, nahm Saxophonunterricht und wollte Jazzmusiker werden. 1962 verließ er die Schule und machte bis 1965 eine Schriftsetzerlehre. Während der Lehre nahm er privat Kompositionsunterricht bei Konrad Lechner. Nach beendeter Lehre setzte er sein Studium bei Lechner an der Städtischen Akademie für Tonkunst in Darmstadt fort (Klavier bei Werner Hoppstock). 1968 wurde er Lehrer an der Stuttgarter Musikschule für Klavier, Theorie, musikalische Früherziehung und experimentelle Musik. Von 1973–1977 studierte er Komposition bei Erhard Karkoschka an der staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart. 1978 wurde er Gastdozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, 1984 Professor für Komposition und Musiktheorie an der staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe. Ab 1990 war er Professor für Komposition und Leiter des Instituts für Neue Musik an der staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Er lebt seit 2009 in Potsdam.

Bruno Strobl, geboren 1949 in Klagenfurt, begann seine musikalische Laufbahn mit Klarinette und Musiktheorie am Konservatorium in Klagenfurt. Nach Privatunterricht in Komposition bei Nikolaus Fheodoroff studierte er von 1983–1987 bei Dieter Kaufmann. Als Komponist erhielt er zahlreiche Werkaufträge für Ensembles und Festivals in Österreich, Italien und der Schweiz. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit ist Bruno Strobl sowohl aktiv als Lehrer als auch als Organisator von Veranstaltungen und Festivals für zeitgenössische Musik. Seit 2008 ist er Präsident der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik). Er rief mehrere Ensembles ins Leben, darunter das Vokalensemble VOX NOVA sowie das Ensemble MusikFabrikSüd. Zu seiner Musik meint der Komponist:

Mein Komponieren ist von struktureller Denkweise bestimmt. In den späten 80-er Jahren kam mir die Idee, die Teiltonreihe als strukturbildendes Element meinem Komponieren zu Grunde zu legen. Es ist für mich jedes Mal faszinierend, wie sich damit immer wieder auf neue Art und Weise die verschiedensten Aufgabenstellungen bewältigen lassen, und wie sich verschiedene musikalische Elemente integrieren lassen.

Orestis Toufektis wurde 1966 in Taschkent (Usbekistan) geboren. Er studierte ab 1986 Klavier, Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium und parallel dazu Vermessungswesen an der TU in Thessaloniki. Ab 1993 studierte er an der Kunstuniversität Graz Komposition bei Gerd Kühr. Er wurde u.a. mit dem Kompositionspreis der Stadt Klagenfurt 1995 und dem Musikförderungspreis der Stadt Graz 2007 ausgezeichnet. Toufektis ist Gründungsmitglied des Ensembles *artresonanz*. Auftragswerke u.a. für das Land Steiermark, Kulturzentrum bei den Minoriten, Ensemble *artresonanz*, Ensemble Zeitfluss, Städtisches Symphonieorchester Thessaloniki und Aufführungen in Wien, Graz, Klagenfurt, Linz, London,



Bremen, Athen, Thessaloniki. Radiosendungen im Österreichen, Deutschen und Griechischen Rundfunk.

2007/08 war Toufektsis Gast-Komponist am Institut für Elektronische Musik der Kunstuniversität Graz („Kompositorische Aspekte selbstähnlicher Strukturen“). Seit Oktober 1999 unterrichtet er Tonsatz und Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz.

Olivier Vivarès wurde 1980 in Frankreich geboren. Er studierte zunächst am Conservatoire National de Région de Marseille in der Klasse von C. Crousier und setzte seine Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon bei J. Di Donato und R. Bianchiotto fort. Danach spezialisierte er sich auf die Bassklarinetten am Conservatoire National de Région de Strasbourg unter A. Angster und J.-M. Foltz. 2006 schloss er sein Studium mit einem Solistendiplom an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen bei C. Halevi ab. Zahlreiche Meisterkurse und Akademien (Akademie des Luzerner Festivals, Internationale Ensembleakademie *impuls* in Graz, 43. Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt etc.) ergänzen seine Ausbildung. Olivier Vivarès gewann 1998 den Internationalen Victoria-Wettbewerb (Kanada). 2005 erhielt er beim Internationalen „Carl Nielsen“-Wettbewerb in Dänemark den 2. Preis, den Preis für die beste Interpretation des Auftragswerkes „Caprice“ von A. Koppel, sowie den Orchesterpreis der Odense Symphoniker. Zusammen mit Olivier Marron (Violoncello) hat er das Duo Approche gegründet. Olivier Vivarès wird von der Association Française d'Action Artistique (AFAA) und Mécénat Société Générale unterstützt und ist Stipendiat der Fondation Natexis. In Zusammenarbeit mit dem Ensemble Accroche Note (Strasbourg) hat er die CD „Simulacres“ mit Werken von Georges Aperghis aufgenommen, die bei „Accord“/„Universal“ erschienen ist. Seit 2007 ist Olivier Vivarès Mitglied des Klangforum Wien.

Christian Wolff, 1934 in Nizza geboren, lebte ab 1941 vornehmlich in den USA. Er studierte bei Grete Sultan Klavier und kurzzeitig auch Komposition bei John Cage. Ihm und auch Komponisten wie Morton Feldman, David Tudor und Earle Brown fühlte er sich sehr verbunden, ebenso Cornelius Cardew und Frederic Rzewski. Ein wesentliches Merkmal seiner Musik sind gewisse Freiheiten, die er den Interpreten überantwortet und die auch verschiedene Resultate und Umsetzungen der Werke ermöglichen. Dafür hat er auch spezielle Notationen entwickelt. So sind geteilte Freiheit, Eigenverantwortung und demokratisch orientierte Zusammenarbeit zentrale Elemente seiner Musik. Wolff war auch selbst aktiv als Performer und Improvisator. Seine Schriften über Musik (bis 1998) sind in „Cues: Writings and Conversations“ zusammengefasst. Wolff erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Grants und war Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und der American Academy of Arts and Sciences. 2004 erhielt er den Titel Honorary Doctor of Arts vom California Institute of the Arts. Von 1971 bis 1999 war Wolff Professor am Dartmouth College.



Joanna Wozny, geboren 1973 in Zabrze (Polen), studierte Philosophie in Katowice sowie Komposition und Musiktheorie bei Gerd Kühr und Beat Furrer in Graz. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter das Stipendium der Stefan-Batory-Stiftung 1997, den Musikförderungspreis der Stadt Graz 2001, das Österreichische Staatsstipendium für Komponisten 2005 und 2008, den Erste Bank Kompositionsauftrag 2010 und den SKE publicity award 2010. Ihre Werke wurden u.a. durch das DSO Berlin, RSO Wien, Münchner Rundfunkorchester, Klangforum Wien, ensemble courage, Ensemble PHACE, ensemble mosaik sowie das mdi ensemble aufgeführt und erklangen auf zahlreichen Festivals wie Wien Modern, Ultraschall-Festival Berlin, Klangspuren Schwaz, Warschauer Herbst, Forum Neuer Musik Köln und Musikprotokoll Graz. Joanna Wozny lebt in Graz.

Das **Ensemble Zeitfluss** wurde 2004 vom Dirigenten Edo Micic, dem Saxofonisten Clemens Frühstück sowie dem Komponisten Kiawash Saheb Nassagh in Graz gegründet. Ziel des Ensemble Zeitfluss ist, Werke großer internationaler Komponisten des 20. Jahrhunderts denen heimischer gegenüberzustellen. Ein großes Anliegen des Ensembles ist, die spannende Entwicklung zeitgenössischer Musik und ihre - der breiten Öffentlichkeit zumeist verborgene - Schönheit, hörbar zu machen. Das Ensemble Zeitfluss will vergessene, wenig gespielte und unbekannte Werke gegenwärtiger Musik zur Aufführung bringen. Das Programmkonzept soll mit ausgewählten Werken großer Komponisten, von denen einige aus dem aktuellen Musikleben fast verbannt wurden, ein breites Publikum ansprechen. Diese Werke werden neu in Auftrag gegebenen Kompositionen gegenübergestellt.

Veranstaltet von:

die
andere saite
eine konzertreihe neuer musik ous graz

E N S E M B L E
ZEITFLUSS

IGNM
ISCM
SIMC
Internationale Gesellschaft
für Neue Musik

KUNST
URBENT
LZRENOE
TEUMRN
NEUE MUSIK

o p e n
M U S I C

Gefördert von:

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST

GRAZ
KULTUR

iem

Das Land
Steiermark
→ Wirtschaft, Europa und Kultur

kunst
und
G R A Z

StEF
KUNSTBEREICH

Streif
Kulturhaus Graz

Ermaßigungen für:

Hunger
auf
Kunst
&
Kultur
Steiermark

ORF
ÖSTERREICH
KLAR