

7.–9.10.2011

— kontrolle und zufall

konzerte vortrag gespräch

AKADEMIE DER KÜNSTE

freitag 7.10.

18.00 konzert, studio

- Johannes Kreidler *windowed 1*, Version 1, 2006
für Schlagzeug und Zuspieldung
Stil 1c, 2010/11, für Piccoloflöte, Baritonsaxophon,
Vibraphon und Zuspieldung
- Ulrich Alexander Krepplein *Nachtschattenwirbel*
(*Phantasiestücke Nr.2*), 2008-10, für Ensemble
- Hans-Joachim Hespos *t a n E K – elektroAkustische*
spur und improvisierender kontrabaß, 2011, **UA**

18.45 vortrag, studio

Jan C. Schmidt *Über das Glück des Zufalls:*
Der kreative Zufall in den Wissenschaften

20.00 konzert, studio

- Iannis Xenakis *Anaktoria*, 1969, für acht Instrumente
- John Cage *Etudes Boreales*, 1978, für Klavier und Violoncello
- Karlheinz Stockhausen *Kontra-Punkte*, 1952-53
für 10 Instrumente

21.00 konzert, ausstellungshalle 2

- Erhard Grosskopf *Streichtrio*, 2003, für Violine,
Viola und Violoncello
- Vinko Globokar *Correspondences*, 1969, für vier Solisten

22.00 konzert, ausstellungshalle 2

- Iannis Xenakis *Persephassa*, 1969
für 6 Schlagzeuger

sonnabend

8.10.

18.00 konzert, studio

- Brian Ferneyhough *Time and Motion Study I*, 1971–77
für Bassklarinette solo
- Christopher Trebue Moore *Strange Attractors*, 2009
für Oboe, Klarinette, Fagott, Schlagzeug und Elektronik

18.45 podiumsgespräch, studio

Arnd Hoffmann und Peter Vogt
Zufall in Geschichte und Geschichten
Björn Gottstein, Moderation

20.00 konzert, studio

- Johannes Schöllhorn *berstend-starr*, 1991/92, für Ensemble
- Friedrich Goldmann *Doppeltrio*, 1993–94, für Flöte, Oboe,
Klarinette, Schlagzeug, E-Gitarre und Kontrabass
- Earle Brown *Centering*, 1973, für Kammerensemble

21.30 konzert, ausstellungshalle 2

- Thomas Kessler *Guitar Control*, 1999
für Gitarre und Live-Elektronik
- Heinz Holliger *Cardiophonie*, 1971
für Oboe und Live-Elektronik
- Ana Maria Rodriguez *Distancia(s) II*, 2010
für Trompete, Stimme und Live-Elektronik

22.30 konzert, ausstellungshalle 2

- Iannis Xenakis *Persephassa*, 1969
für 6 Schlagzeuger

sonntag 9.10.

17.00 konzert, ausstellungshalle 2

– Iannis Xenakis *Persephassa*, 1969, für 6 Schlagzeuger

7.10. – 9.10. interaktive installation, foyer

– *Etudes interactives*

Ludger Brümmer, Komposition

Götz Dipper, Idee und Konzept

Mitwirkende

Kammerensemble Neue Musik

Manuel Nawri, Dirigent

Rebecca Lenton, Flöte

Armand Angster, Klarinette

Winfried Rager, Klarinette

Theo Nabicht, Bassklarinette/Saxophon

Alexander Hase, Fagott

Aron Köncezi, Horn

Damir Bacikin, Trompete

Patrick Crossland, Posaune

Alexandre Babel, Schlagzeug

Matthias Engler, Schlagzeug

Frank Gutschmidt, Klavier

Katharina Hanstedt, Harfe

Catherine Ribes, Violine

Serge Verheylewegen, Violine

Kirstin Maria Pientka, Viola

Ringela Riemke, Violoncello

Arnulf Ballhorn, Kontrabass

Les Femmes Savantes

Sabine Ercklentz, Trompete, Pfeifen

Ute Wassermann, Stimme, Pfeifen

Ana Maria Rodriguez, Live-Elektronik

Matthias Bauer, Kontrabass

Persephassa Maria Schneider, Daniel Buess, Matthias Engler, Jürgen Grözingen, Fran Lorkovic, Max Riefer, Schlagzeug, Leitung Michael Wertmüller

Technische Realisierung

Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste

18.00 konzert, studio

Johannes Kreidler windowed 1 Version 1

2006, für Schlagzeug und Zuspiegelung

Seit einigen Jahren konzentriert sich meine kompositorische Arbeit auf die Idee einer »Musik mit Musik«: Reproduktionen von Musik werden collagiert und digital verändert, mit Live-Instrumenten neu kontextualisiert und überschrieben. Durch alle möglichen Bearbeitungstechniken – Zerschneiden, Transponieren, Filtern, Schichten, Dämpfen usw. – und instrumentalen Kombinationen erforsche ich das Feld zwischen »reinen« Klängen mit gewisser parametrischer Ordnung und »bedeutsamen« Klängen mit Erfahrungswerten. ■■■ Als Material verwende ich hauptsächlich flache, anonyme Popmusik, die sich gut als Medium für eine neue Musik zweckentfremden lässt. Sie ist außerdem die alltägliche akustische Realität, das Mediengeräusch, das ich wieder musikalisiere (absichtlich verwende ich dafür schlechte Mp3-Qualität).

Johannes Kreidler

Stil 1c

2010/11, für Piccoloflöte, Baritonsaxophon, Vibraphon und Zuspiegelung

Stil 1 ist ein Baukastensystem und kann mit verschiedenen Instrumentationen realisiert werden (bislang in den Realisationen 1a für Zither, Cello und Zuspiegelung, 1b für Piccoloflöte, Akkordeon, Bassklarinette und Zuspiegelung, 1c für Piccoloflöte, Baritonsaxophon, Vibraphon und Zuspiegelung sowie 1d für 6 Instrumente und Tänzer). Das Grundkonzept ist, große Zahlen von Varianten abfolgen zu lassen, seien es musikalische Stile, Transpositionen, Sprechmelodien oder unlimitierte Oktavierungen. Als Medien dienen dafür vor allem Samples aus dem Radio. ■■■ *Stil 1* ist außerdem eine Übung in Minimalismus.

Johannes Kreidler

Ulrich Alexander Kreppein Nachtschattenwirbel Phantasiestücke Nr. 2

2008-10, für Ensemble

Nachtschattenwirbel bewegt sich in einer Klangwelt zwischen Organisation und Unordnung. Die musikalische Struktur entwickelt sich aus dem Spannungsfeld zwischen der gesprochenen Sprache auf der einen Seite und der musikalischen

Organisation des gesprochenen Wortes – nämlich in rhythmisierter Form – auf der anderen Seite. Die Idee war dabei, einerseits eine rhythmische Sprache zu finden, die, wie die gesprochene Sprache, zwar stark artikuliert, aber nicht regelmäßig ist und diese Klangwelt mit klar metrisch eingegrenzten Rhythmen zu konfrontieren. — Die gesprochene Sprache fungiert dabei wie eine Art Außen, das immer wieder in die Komposition eindringt und die musikalische Struktur zwingt, auf dieses ungeordnete Außen zu reagieren. Diese Realitätseinbrüche werden zusätzlich noch durch Radios artikuliert, die zufällige Klänge – gesprochen oder musikalisch, je nach momentanem Programm – ins Stück mit eindringen lassen. — Da die Realitätserfahrung eines jeden wohl immer durch den Zusammenhang zwischen einer komplexen Welt und der Tendenz der Wahrnehmung und des Verstandes, diese Eindrücke zu einem Bild zu fügen, geprägt ist, habe ich in *Nachtschattenwirbel* versucht, diese Erfahrung im Kompositionsprozess sowie im Stück sinnlich nachzuvollziehen, immer im Spannungsfeld zwischen Ordnung und Zufall.

Ulrich Alexander Krepplein

Hans-Joachim Hespos

t a n E K – elektroAkustische spur und improvisierender kontrabaß

2011, **UA**

beginn der elektronischen spur, einer provozierenden höllenkette, montiert aus elektroAkustischen restfetzen aus dem elektroAkustischen studio der akademie der künste, berlin – brutal hart aneinandergeschnitten – mit magnetisierten leeren (gittersirren), passagen echo-hohlen rauschens und psychotischen störsignalen. — Cb steigt ein wenig später ein mit den improvisationsmaterialien 2 + 3 aus TAN H 059 E. — von anbeginn ist jedoch mat. 4 strudelhaft so ansogkräftig wirksam, daß es den spieler, der dieser mächtigkeit zu entrinnen sucht, immer und jederzeit wieder an sich bindet – sowohl aktiv klingend als auch stumm gestisch, sogar mit unwillkürlichen stimmreflexen –, so daß es selbst während des spiels fraktaler passagen aus 2 + 3 äußerst schwer zu fallen scheint, dieser magnetisch überwältigenden anziehung zu widerstehen. solche gravitatische hin/her-geworfenheit – einer existentiellen kippschwingung gleich –, die lediglich in pausen aussetzt, bestimmt das Cb-spiel, das später die gesamte letzte aufführungsminute mit einer schier unerträglichen und kraftvoll crescendierenden abschuftung von 4 füllt und zusammen mit der elektronischen spur unverhofft per abriß-stopstarre endet.

Hans-Joachim Hespos

© 2011 copyright by Hespos D 27777 ganderkesee H 172 E

auftrag elektroAkustisches studio der akademie der künste, berlin

18:45 vortrag, studio

Jan C. Schmidt

Über das Glück des Zufalls: Der kreative Zufall in den Wissenschaften

Jan C. Schmidt, geboren 1969, Studium der Physik, Philosophie, Soziologie und Pädagogik in Heidelberg, Glasgow, Mainz, Darmstadt. Diplom und Promotion in theoretischer Physik; Magister und Habilitation in Philosophie, zudem 1. Staatsexamen. Professor for Philosophy of Science and Technology am Georgia Tech in Atlanta, 2006-08; seit 2008 Professor für Wissenschafts- und Technikphilosophie an der Hochschule Darmstadt und seit 2011 außerdem Vertretungsprofessur Naturphilosophie an der Universität Jena. Arbeitsschwerpunkte: Wissenschafts-, Technik- und Kulturphilosophie, Interdisziplinaritätsphilosophie, Technikfolgenabschätzung, Angewandte Ethik, Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Chaos-, Selbstorganisations- und Komplexitätstheorie. Publikationen u. a. *Instabilität in Natur und Wissenschaft. Eine Wissenschaftsphilosophie der nachmodernen Physik*, De Gruyter, Berlin, 2008. *Über die Schönheit in Natur und Physik. Der Glanz der Natur im Lichte der Physik*; In: Scheide-wege 40, 2010, 63-77

20:00 konzert, studio

Iannis Xenakis

Anaktoria

1969, für acht Instrumente

komponiert für das Ensemble Octuor de Paris

Anaktoria ist eine Musik der Liebeszustände, der Liebe in allen ihren Formen: der fleischlichen, spirituellen, logischen usw. Ana bedeutet hoch, ktor eine Konstruktion. Anaktor ist ein Palast. Anaktoria, wörtlich: ›schön wie ein Palast‹, hieß die Frau eines Würdenträgers von Lesbos, in die sich Sappho verliebte – der archaisch klingende Name einer fernen Schönen.

Iannis Xenakis

Es ist von Vorteil, den Zufall als ein ästhetisches Gesetz, als eine regelrechte Philosophie zu definieren. Der Zufall ist der Grenzbegriff der sich entwickelnden Symmetrie. Die Symmetrie strebt zur Asymmetrie, mit welcher in diesem Sinne die Negierung der durch die Tradition geerbten festen Rahmen gemeint ist. ... Dieser Zufall lässt sich nicht schaffen, ohne seinen eigenen Gesetzen unterworfen zu sein. ... Es geht ... um einen philosophischen und ästhetischen Begriff, der durch die Gesetze der Wahrscheinlichkeitstheorie und die sie ausdrückenden mathematischen Funktionen bestimmt ist, um einen zusammenhängenden Begriff eines neuen Bereiches des Zusammenhanges.

John Cage

Etudes Boreales

1978, für Klavier und Violoncello

In seinem Bestreben, neuartige Grundlagen für die Musik zu finden, benutzte John Cage für mehrere Werke auch Sternkarten. Vor allem die Veröffentlichungen des tschechischen Astronomen Antonín Bečvář (1901-1965) zogen Cages Interesse auf sich. Bečvářs 1962 erschienener Atlas Borealis, der den nordischen Sternenhimmel abbildet, diente als Basis für Cages 1978 entstandene *Etudes Boreales*. Sie umfassen jeweils vier Solostücke für Cello und für Klavier, die optional einzeln oder im Duo aufgeführt werden können. Cage schrieb sie für Jack und Jeanne Kirstein. Die Pianistin Jeanne Kirstein, eine erfahrene Interpretin der Kompositionen von John Cage, hielt die *Etudes Boreales* allerdings für unspielbar. ■■■ Bei den *Etudes Boreales* für Klavier hat John Cage nicht – wie bei *Atlas Eclipticalis* (1961-62) oder *Etudes Australes* (1974-75) – die Tonhöhen von den Konstellationen der Sterne abgeleitet, sondern den Ort der Klangerzeugung. Seine Partitur gibt an, ob die Klänge beispielsweise am Rahmen, auf den Klaviersaiten oder auf der Tastatur erzeugt werden. Auf diese Weise wird das Klavier zum Schlagzeug mit vielfältigen Klangfarben. Es überrascht deshalb auch nicht, dass verschiedene Schlägel zum Einsatz kommen. Die Komposition wurde schließlich von dem Schlagzeuger Michael Pugliese 1982 uraufgeführt. Die Stücke erfordern ein hohes Maß an Koordination und Konzentration, der Spieler muss sich bei der Klangerzeugung fortwährend zwischen den verschiedenen Stellen eines Flügels bewegen und flexibel zwischen Fingerspiel und Schlägeleinsatz wechseln. ■■■ Die *Etudes Boreales* für Cello enthalten demgegenüber präzise Angaben zur Tonhöhe, zu Dauern, Artikulation, Klangfarbe und Dynamik. Die Tonhöhen sind mikrotonal stark ausdifferenziert, was diese Cellostücke ebenfalls technisch sehr anspruchsvoll macht. Cage ging es bei den Herausforderungen in seinen *Etudes*, die das Äußerste vom Interpreten verlangen, allerdings nie um die bloße Zurschaustellung virtuoser Spielfähigkeiten. Er verfolgte damit vielmehr eine politische Absicht im Sinne sozialer Kunst, wie er einmal äußerte: »Mich reizte es, schwierige Musik zu komponieren, Etüden, weil die Weltlage vielen von uns hoffnungslos erscheint. Ich dachte, wenn ein Musiker öffentlich ein Beispiel gibt, das Unmögliche zu wagen, dass dies denjenigen, der von dieser Aufführung beeindruckt ist, inspiriert, die Welt zu verändern, sie zu verbessern,«

Karlheinz Stockhausen

Kontra-Punkte

1952-53, für 10 Instrumente

Alle Form soll zunächst vom Punkt, vom einzelnen Ton ausgehen und in ihn münden. — Als Werk Nr. 1 *Kontra-Punkte*. Werkidee: Die *Kontra-Punkte* für 10 Instrumente sind aus der Vorstellung entstanden, dass in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze so gelöst werden sollen, dass ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist. — Im eigentlichen Sinne kontra-punktiert werden in diesem Werk die Klangdimensionen, auch »Parameter« genannt, und zwar im umschriebenen vierdimensionalen Raum: Längen (Dauern), Höhen (Frequenzen), Volumina (Lautstärke), Schwingungsformen (Klangfarben). — Was in drei durchorganisierten Kompositionen galt, die unmittelbar vor den *Kontra-Punkten* entstanden sind, wird allmählich überzeugender: Immer das gleiche gesucht und versucht: die Kraft der Verwandlung – ihre Wirkung als Zeit: als Musik. Also keine Wiederholung, keine Variation, keine Durchführung, kein Kontrast. All dies setzt »Gestalten« – Themen, Motive, Objekte – voraus, die wiederholt, variiert, durchgeführt, kontrastiert werden; zergliedert, bearbeitet, vergrößert, verkleinert, moduliert, transponiert, gespiegelt oder als Krebs geführt. All das ist seit den ersten rein punktuellen Arbeiten aufgegeben worden. Unsere Welt – unsere Sprache – unsere Grammatik. — Kein Neo...! Aber was denn? *Kontra-Punkte*: eine Reihe verborgener und sinnfälligster Wandlungen und Erneuerungen – kein Ende abzusehen. Man hört niemals das gleiche. Doch spürt man deutlich, aus einem unverwechselbaren und äußerst einheitlichen Gefüge nicht herauszufallen. Eine verborgene Kraft, die zusammenhält, verwandte Proportionen: eine Struktur. Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: verschiedene Gestalten im gleichen Licht, das alles durchdringt.

Karlheinz Stockhausen

© Copyright 1953 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE12207

21:00 konzert, halle II

Erhard Grosskopf

Streichtrio

2003, für Violine, Viola und Violoncello, op. 58

Die Konstruktion der Musik entsteht immer wieder aus einer *Idée fixe*, dem Studium ihrer Möglichkeiten und dem Spiel damit. Das aus diesem Abenteuer hervorgehende Kunstwerk ist selbständige Äußerung. — Zeitprozesse aus ganzzahligen Proportionen, deren Treffpunkte nicht durch eine Formel vorhersehbar, also ge-

wissermaßen zufällig sind, und harmonische Konstellationen, die durch Tendenz und Zufall beeinflusst werden, sind wesentliche Elemente meiner Musik. Im Februar 2003 habe ich die Arbeit am Streichtrio beendet. Basis seiner Konstruktion bilden mehrschichtige Zeitprozesse, deren Schichten sich stets aus den gleichen drei Proportionsgruppen speisen. Jeweils zwei dieser unterschiedlichen Zeitprozesse werden übereinander gelegt und auf die gleiche Länge berechnet, wodurch aus den einfachen ganzzahligen Proportionen ziemlich komplizierte Rhythmen entstehen können. Das harmonische Material sind die Tonkonstellationen in verschiedenen Obertonreihen, die ich durch zufällige Auswahl in vorherbestimmten Bereichen (Tendenz) erhielt. Der Konzerthörer, der diese Notation normalerweise nicht liest wie beispielsweise der Interpret, wird die Proportionen der Klänge wahrnehmen als Zeit-Raum und Harmonie-Konstellation. — Die Interpretation schließlich lässt den Klang der Musik real werden, und die Wahrnehmung durch das Hören bringt die Musikprozesse über den Klang in unser Gehirn. Dort bildet jeder Mensch den musikalischen Raum, in dem er sein persönliches Erleben von Musik erschafft. — Wie in dem Gedanken von Körper und Geist der Körper deutlicher, fassbarer, erforschbarer und deshalb wirklicher zu sein scheint, und doch der Geist den Körper formt wie Wasser und Wind den Sand, so kann uns der Geist eines Kunstwerks verändern, wenn er unsere Seele berührt. Oder anders gesagt: Als Komponist bin ich wie ein Architekt, der ein Haus für die Musik baut und hofft, dass sie in dieses Haus einzieht.

Erhard Grosskopf

Vinko Globokar

Correspondences

1969, für vier Solisten

1969 bildeten Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, Michel Portal und ich das NEW PHONIC ART Ensemble. Für die erste Begegnung – die in der Akademie der Künste am Hanseatenweg stattfand – komponierte ich *Correspondences*, damals gedacht als Einleitung zu freier Improvisation. — *Correspondences* gründen auf einem Prinzip gegenseitiger psychologischer Reaktionen und versuchen, die vier Mitwirkenden miteinander zu »verbinden« und immer stärker voneinander abhängig werden zu lassen. Man unterscheidet vier Ebenen: 1) Das musikalische Material ist total fixiert, die Wahl der Instrumente bleibt aber frei. 2) Jeder Musiker verfügt über nur unvollständige Angaben. Um spielen zu können, muss jeder das ihm fehlende Material (beim ersten die Tönehöhen, beim zweiten die Dauer etc.) im Spiel seiner Nachbarn suchen und in verschiedener Weise darauf reagieren: imitieren, sich einfügen (allenfalls weiterentwickeln), das Gegenteil tun, sich desinteressieren oder etwas Verschiedenes (etwas noch »Unerhörtes«) darbieten. 3) Das auskomponierte Material wird vollständig ersetzt durch die Beschreibung der

Möglichkeiten, mit denen auf das Spiel der Nachbarn reagiert werden kann. 4) Auf der letzten Ebene steht es den Spielenden frei, aufzuhören oder fortzufahren, denn jetzt ist nicht einmal mehr die Auswahl der Reaktionen vorgeschrieben. Hier beginnt die Leere!

Vinko Globokar

22:00 konzert, ausstellungshalle 2

Iannis Xenakis

Persephassa

1969, für 6 Schlagzeuger

Xenakis im neuen »Raum für John Cage« – zwei Komponisten mit bekanntlich fundamental divergenten Ansätzen. Doch geht es hier weniger um die Begegnung der Komponisten als um die Begegnung mit dem Raum selbst; denn dieser spielt in *Persephassa* eine äußerst prominente Rolle. Es ist nicht nur das erste rein rhythmisch geprägte Werk des griechischen Komponisten, sondern zugleich einer seiner ersten Vorstöße in die Thematik der klanglichen Bewegung im Raum in Bezug auf das Phänomen Zeit. Während das Publikum in der gewöhnlichen Konzertanordnung von jeder Position im Raum einen unterschiedlichen Höreindruck gewinnt, sucht Xenakis diesen hier zu vereinheitlichen: Er positioniert das Publikum in die Mitte der hexagonal angeordneten Perkussionssets und somit in die Mitte des klanglichen Spannungsfeldes. Die Nähe des Hörers zu den Instrumenten und die große Entfernung zwischen den einzelnen Instrumenten führen zu einer offenbaren klanglichen Transparenz. Es entsteht »Raum« zwischen Tonfrequenzen wie zwischen rhythmischen Überlagerungen, sodass mit der Klangbewegung der gesamte Raum akustisch erfassbar wird.

Gerd Rische

18:00 konzert, studio

Brian Ferneyhough

Time and Motion Study I

1971-77, für Bassklarinette solo

Die dicht gearbeiteten und komplexen Texturen, die in den meisten Passagen dieser Komposition vorherrschen, sind zum größten Teil eine direkte Folge ihres doppelten Ursprungs. Der Titel *Time and Motion Study I* (*Studie über Zeit und Bewegung I*) steht sowohl für die Intention, ein Effizienzkonzept über die Beziehung zwischen dem Interpreten, der Partitur und ihrer Umsetzung deutlicher in das Gewebe des Materials und seine Organisation zu integrieren als dies wohl gewöhnlich der Fall ist und gleichzeitig für die Überzeugung, dass man Zeit sinnvollerweise nicht nur als linearen Verlauf, sondern auch vertikal auffassen kann (beispielsweise in ihrer Funktion einer gegenseitigen Interaktion zwischen verschiedenartigen, schichtweise verlaufenden Prozessen). Beide Gesichtspunkte erscheinen mir am wirksamsten umgesetzt in Stücken für eine kleine Besetzung. — Der Einsatz eines einzigen Instruments wie im vorliegenden Stück – zudem noch eines Instruments, das auf eine einzelsträngige, monophone Textur beschränkt ist – ermöglicht eine direkte Konfrontation innerhalb der inneren Polyphonie einer musikalischen Struktur oder eines Prozesses auf eine Weise, die offenkundig komplexere Strukturen eher verdecken oder vollständig verhindern würden. Die Linearität von *Time and Motion Study I* wird insofern in einzelne Bauelemente des Stücks »aufgesprengt«, so dass jedes davon im Stande ist, als unabhängiges Gebilde behandelt zu werden. Diese Gebilde können erweitert, in den Konturen unschärfer gemacht oder nach Belieben vollständig ausgelöscht werden. ... — Weitere polyphone Schichten werden angedeutet durch den Grad, mit dem die Probenrituale des Ausführenden hörbar in den gestischen Verlauf der Ereignisse integriert sind. Um nämlich *Time and Motion Study I* einzuüben, muss der Spieler es zulassen, dass in seiner Spieltechnik mögliche individuelle Unzulänglichkeiten durchscheinen, denn die vorgegebenen strukturellen Informationen des Stücks sind so konzipiert, dass der Hörer in die »Echtzeit« des Einstudierens zurückversetzt werden soll und sogar in die Phase des ursprünglichen Komponierens dieses Stücks. — Die Aufführung und die Intention des Werks sind beide gedacht als Phasen in einem Kontinuum, nicht als eigenständige Ergebnisse. In einer komplizierten (und komplexen) Situation erscheinen mir nur komplexe (falls nicht notwendigerweise komplizierte) Reaktionen angemessen. Musik muss gleichermaßen selbstreflektierend und selbstkritisch sein: *Time and Motion Study I* versucht, durch ein Beharren auf einer geschlossenen, in sich schlüssigen Form, die in jeglicher anderer Hinsicht offen ist, diese widerstreitenden Forderungen zu versöhnen.

Brian Ferneyhough, 1979

Übersetzung aus dem Englischen: Eckhard Weber

Christopher Trebue Moore

Strange Attractors

2009, für Oboe, Klarinette, Fagott, Schlagzeug und Elektronik

In der Chaos-Theorie bezieht sich der Terminus »Seltsamer Attraktor« auf einen Konzentrationspunkt innerhalb eines chaotischen dynamischen Systems. Wenn eine größere Menge von Ausgangsvoraussetzungen in der Nähe von einem oder mehreren derartiger Punkte angelegt wird, beginnt das Chaos-System berechenbare, umlaufartige Muster zu bilden, die fraktalen Strukturen ähneln. Zahlreiche visuelle/physikalische Modelle wurden auf der Basis derartiger Prinzipien erstellt, um weitergehendes Verständnis über die Natur dieser Phänomene durch greif- bzw. erfassbare/ästhetische Hilfsmittel zu erlangen. Während des Kompositionsprozesses dieses Stücks war es meine vorrangige Intention, ein akustisches Modell des gleichen Konzepts zu kreieren und herbeizuführen, indem verschiedene gleichzeitige Stränge rein abstrakter, weitgehend inkongruenter Informationen in Bewegung versetzt werden. Obwohl die Anwendung eines solchen Prozesses gewöhnlich zahlreiche Verunklarungsmomente, nahezu sich widersprechende Missklänge verursachen würde, können nach einer gewissen Zeit differenzierte Muster wahrgenommen werden – das heißt, die darin enthaltenen Tendenzen erzeugen eine spezifische Form, eine Eigenschaft und eine Bedeutung, die ansonsten im wesentlichen als Zufall begriffen würde.

Christopher Trebue Moore

Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Künzig

aus dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage, 2009.

SÜDWESTRUNDFUNK Anstalt des öffentlichen Rechts SWR 2 Musik/Neue Musik und Jazz Donaueschinger Musiktage

18:45 podiumsgespräch, studio

Arnd Hoffmann und Peter Vogt

Zufall in Geschichte und Geschichten

Björn Gottstein, Moderation

Arnd Hoffmann, geboren 1967, Studium der Geschichte und Philosophie in Bochum, 2003 Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum. Autor des Buches *Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie* (Frankfurt a. M. 2005). Interessenschwerpunkte: Fragen zur Geschichts- und Zeittheorie, Ethik und Sozialphilosophie. Seit 2008 wissenschaftlicher Berater der ProCredit Holding AG in Frankfurt am Main; in diesem Rahmen Dozententätigkeit für die Fächer Philosophie, Geschichte und Kommunikation an der Akademie Latinoamérica in Managua (Nicaragua) sowie Mitglied des dortigen Management-Teams. Lebt in Barcelona.

Peter Vogt, geboren 1971, Studium der Politikwissenschaft, Soziologie und Neueren Geschichte in München, Tübingen und Berlin. Verschiedene Forschungsaufenthalte in den USA. J.-Fulbright-Dissertationspreis für seine Dissertation *Pragmatismus und Faschismus*. 2003-2006 Gast-Post-Doc am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt im von der VolkswagenStiftung finanzierten Projekt *Kontingenz und Moderne*. 2010 Habilitation am Max-Weber-Kolleg. Autor des Buches *Kontingenz und Zufall. Eine Begriffs- und Ideengeschichte* (Akademie Verlag, Berlin 2011).

Björn Gottstein, geboren 1967 in Aachen. Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Volkswirtschaft in Köln. Seit 1998 Tätigkeit als freier Journalist u. a. für die taz und den Westdeutschen Rundfunk. Arbeitsschwerpunkt ist die Neue Musik und hier insbesondere elektronische und experimentelle Musik. Kuratorische Tätigkeit, u. a. für das Festival Inventionen (Berlin 2008) und Audio Poverty (Berlin 2009). Seit 2009 Vorstandsvorsitzender der Initiative Neue Musik Berlin.

20:00 konzert, studio

Johannes Schöllhorn berstend-starr

1991/92, für Flöte, Klarinette/Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Violoncello

»Das Dilemma jeden Versuchs, schnelle Bewegung fotografisch sichtbar zu machen, ist bereits unlösbar im Prinzip der Fotografie angedeutet. Denn Fotografieren ist ein bildliches Festmachen von Abläufen. Absurderweise werden also Geschwindigkeiten oder Bewegung am besten dadurch ersichtlich, dass sie »eingefroren« werden.« (du – die Zeitschrift der Kultur: Geschwindigkeit – der überhitzte Augenblick)

berstend-starr ist eine Ausarbeitung der ersten Version von Pierre Boulez' offenem Form-Konzept *...explosante-fixe...*, die in dem vorgefundenen Material versucht, zwischen Regeltreue und Vermeidung ungeschriebener Gesetze eine eigene Klangwelt zu finden. »Wie können wir wissen, wovon der Schatten ein Schatten ist?« (Ludwig Wittgenstein)

»Every language has its own structure which cannot be criticized within this language. To conduct a criticism of the language, it is necessary to find a second language which relates to the first, but simultaneously possesses another structure.« (Richard Serra)

Johannes Schöllhorn

Friedrich Goldmann

Doppeltrio

1993-94, für Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, E-Gitarre und Kontrabass

Das *Doppeltrio* entstand auf Anregung von Nico Richter de Vroe für das Xsemble München Ende 1993/Anfang 1994. Die vorgegebene Besetzung (Flöte, Oboe, Klarinette sowie Schlagzeug, E-Gitarre und Kontrabass) war für mich gleichermaßen Anreiz wie Problem. Vor allem die E-Gitarre suggerierte dank ihrer üblichen Verwendung ein musikalisches Feld, das ziemlich quer zu meinen Intentionen steht. Nach Wegen zu suchen, Anklänge an Rock-Musik etwa strikt zu vermeiden (z. B. durch »unkonventionelle« Nutzung des Instruments), wäre sicher ein möglicher Ansatz. Konsequenterweise müsste man dann auch die anderen Instrumente nur »unkonventionell« nutzen, da sonst Assoziationen an andere, vorab »traditionelle« Musik unvermeidlich wären. Das aber reizt mich nicht sonderlich, da mich gerade derartige, eher unterschwellige, nicht stets festzumachende Querverbindungen interessieren, auch dann, wenn »unkonventionelle« Instrumentenbehandlung ins Spiel kommt. Wohlgemerkt geht es bloß darum, in der Spezifik eines Instruments begründete Assoziationsmöglichkeiten nicht strikt auszuschließen, nicht, solche andersartigen Assoziationsfelder nachahmend zu umschmeicheln (was ohnehin meist nur peinlich wird). — Diese allgemeinen Vorüberlegungen bestimmten die konkreten kompositorischen Entscheidungen. Zunächst teilte ich das Ensemble in zwei Gruppen, die dem groben Schema »Melodieinstrument-Rhythmusgruppe« in etwa entsprechen. Das Holzbläsertrio wird quasi wie ein Instrument behandelt: alle drei spielen denselben Ton, gehen dann freilich auf unterschiedlichen Wegen zu einem anderen gemeinsamen Ton und so fort (das Stück beginnt mit einer ausführlichen Passage des Holzbläsertrios). Dieses satztechnische Merkmal ist charakteristisch für dieses Trio im ganzen Stück (nur an wenigen Stellen gibt es Abweichungen). Das zweite Trio unterscheidet sich von gewöhnlichen »Rhythmusgruppen« schon dadurch, dass das Schlagzeug fast ausschließlich durch das Marimbaphon repräsentiert wird; nur an bestimmten Stellen in der Mitte des Stücks treten Crotales und Woodblocks hinzu (Trommeln fehlen ganz). Der erste Einsatz dieses Trios blendet sich mit jenem Ton ein, den das Holzbläsertrio gerade erreicht hat, das heißt, das zweite Trio fungiert erst einmal nicht als »Rhythmusgruppe«. Solches Anschmiegen an die Ebene des Holzbläsertrios einerseits sowie konträr dazu eine durch harte Attacken gekennzeichnete Klanglichkeit andererseits charakterisieren dieses zweite Trio. Das erste Trio erfährt eine Ablenkung der eigenen Charakteristik nach Einsatz des zweiten Trios in mikrointervallische Bereiche. — Im Mittelteil des Stücks realisiert sich dann das Schema »Melodieinstrument-Rhythmusgruppe« direkt, indem die Holzbläser unisono spielen, während das zweite Trio in regelmäßige Pulsation übergeht. Hier wird der – wenn auch verzerrte – Anklang an andere Musikpraktiken am deutlichsten spürbar, zumal auch harmonisch an dieser Stelle eine quasi-tonale Akkordfolge mitspielt. In der fol-

genden Sequenz (vom zweiten Trio allein) setzt sich das fort. Allerdings wird die regelmäßige Pulsation (doppelt so schnell) von den Woodblocks, die Funktion »Melodieinstrument« von der E-Gitarre übernommen. Das erste Trio beschränkt sich auf Einwüfze, die an frühere Situationen des Stücks erinnern. Das führt zu einem Beruhigungs-, aber auch Auflösungsfeld, in dem bruchstückhaft Reminiscenzen an den Anfang auftauchen. Wichtige Umschlagpunkte in diesem Mittelteil werden durch die Crotales markiert. ■ Zwei ständig alternierende Sequenzen bilden den Schlussteil, wobei die erste sich zunehmend verkürzt, während die zweite sich umgekehrt verlängert. Die erste Sequenz fügt beide Trios zusammen in parallelen Figuren auf gleicher Pulsationsbasis, die durch ständigen Tempowechsel ungleich gerät. Die zweite Sequenz bringt die ursprüngliche Charakteristik des ersten Trios wieder zur Geltung, der sich das zweite Trio einfügt. Nur einmal übernimmt das zweite Trio die Führung, der sich die Holzbläser anpassen, ohne jedoch ihre eigene Charakteristik aufzugeben.

Friedrich Goldmann

Earle Brown

Centering

1973, für Kammerensemble

Der Titel des Werks, *Centering* (*Zentrieren*), ist dem gleichnamigen Buch von Mary Caroline Richards entnommen. Sie ist eine alte Freundin, deren Dichtung und Philosophie und auch deren gelebtes Vorbild für mich sowie für viele andere Künstler und Freunde von großer Bedeutung waren. ■ Mary Caroline Richards' Buch beschäftigt sich mit dem geistigen und körperlichen »Zentrieren« im Sinne eines Ausgleichens sowie einer Bündelung und Fokussierung der eigenen Ressourcen als Notwendigkeit, um in jeder Lebenssituation »gut zu handeln«. ■ In der Musik habe ich mittlere Frequenzen der Geige, des Klaviers und des gesamten Ensembles als Fixpunkte des Gleichgewichts und Ungleichgewichts eingesetzt. Um diese Punkte bewegt sich die Form zwischen verschiedenen Ruhepolen. Im Verlauf der Komposition gibt es drei Bereiche »offener Form«: zwei sind Kadenzen für die Solovioline und ein dritter ist eine Art Kadenz für den Dirigenten, der mit drei Instrumentaltrios arbeitet, den Holzbläsern, den Blechbläsern und den Streichern. ■ Das Werk habe ich Mary Caroline Richards gewidmet und dem Gedächtnis Bruno Madernas, der einer meiner engsten Freunde war und von dessen Tod ich erfuhr, als ich gerade dabei war, die Komposition zu beenden. Die fünf letzten Töne (im Part der Solovioline) sind ein Zitat aus Brunos erstem Oboenkonzert.

Earle Brown

Mit freundlicher Genehmigung der Earle Brown Music Foundation, Rye, New York, USA

21:30 konzert, ausstellungshalle 2

Thomas Kessler Guitar Control

1999, für Gitarre und Live-Elektronik

Die *Control*-Kompositionen sind eine Reihe von live-elektronischen Studien, in denen jeweils ein Instrument sehr eng mit elektronischen Geräten (Synthesizern, Computern) verbunden ist. Es geht in diesen Stücken vor allem um eine Erweiterung der traditionellen Artikulationsmöglichkeiten eines Instrumentes. Aus diesem Grunde spielt der Instrumentalist nicht mehr sein Instrument allein, sondern überträgt seine Spieltechnik und Reaktionsfähigkeit ohne Hilfe eines zusätzlichen Assistenten auch auf die elektronischen Instrumente. Das Wort *Control* stammt aus dem Bereich der Analog-Synthesizertechnik, wird aber auch in der Computersprache verwendet und bedeutet »Steuerung«. Hier vollzieht sich diese Steuerung auf verschiedenen Ebenen zwischen Interpret, Instrument und Elektronik. ... **■** *Guitar Control* verwendet die neueste live-elektronische Software »MSP« mit einem speziell für dieses Stück von Wolfgang Heiniger programmierten Setup auf Mackintosh G3.

Thomas Kessler

Heinz Holliger Cardiophonie

1971, für Oboe und Live-Elektronik

Cardiophonie entstand 1971 und wurde im selben Jahr von Heinz Holliger in Zagreb uraufgeführt. Es ist für ein solistisch besetztes Blasinstrument und drei Magnetophone geschrieben worden. Über die Fassung für Oboe hinaus existieren auch Versionen für Flöte, Klarinette, Trompete und Posaune. Der Komponist notiert dazu: **■** »Der Körper wird zu einem Instrument: Herzschläge (hörbar durch ein Kontaktmikrofon in der Nähe des Herzens) und Atem (moduliert durch das Blasinstrument und die Stimme) gelangen zum Einsatz. Sie werden später auch von Körperbewegungen beeinflusst. **■** Eine Rückkopplungsmechanik zwischen dem Spieler, seinem Pulsschlag und Tonbandaufnahme beziehungsweise -wiedergabe ruft eine Art geschlossenen Stromkreis zwischen Technik und Spiel hervor. Er produziert Strukturen, die zunehmend umfangreicher werden – bis ihre schließlich unkontrollierbare Komplexität den Körper, der diese Strukturen erst erzeugte, überwältigen.«

Übersetzung aus dem Englischen: Cornelia Schmitz

Ana Maria Rodriguez

Distancia(s) II

2010, für Trompete, Stimme und Live-Elektronik

2010 begann ich eine Serie von Stücken unter dem Titel *Distancia(s)* zu konzipieren, die sich in loser Folge mit Instrumenten und ihren möglichen Erweiterungen – klanglich, theatral oder raumgreifend – beschäftigen. — In *Distancia(s) II* double ich so z. B. bestimmte Klänge und Klischees der Trompete mit banalen Pfeifen und Stimmäußerungen einer weiblichen Person und baue diese Beziehung performativ aus. *Distancia(s) III* entstand für Kontrabass Solo, der allerdings durch eine virtuose Behandlung von sordinos, gespielt wie von einer zweiten Person, laufend gefiltert und akustisch/performativ verändert wird. *Distancia(s) IV* entsteht als Rauminstallation mit mehreren Gitarren, die zusammen ein Metainstrument bilden. — Gerade fertig wurde *Distancia(s) III b* für Viola, das als Schattenstück des gerade erwähnten Solos für Kontrabass gedacht ist.

Ana Maria Rodriguez

Ludger Brümmer, Götz Dipper

Etude interactive

interaktive Installation

Die *Etude Interactive* stellt eine Komposition dar, die sich mit Hilfe von Zufallsoperationen ständig neu konstituiert. Ähnlich wie in einem dreidimensionalen Würfel, bestehend aus 16 x 16 Takten, werden diese bei jedem Durchlauf automatisch oder durch Eingriff des Zuhörers neu zusammengestellt. Die 16 Matrizen wiederum bestehen aus Vierer-Gruppen mit je 4 Versionen. Die Gruppen beinhalten Strukturtypen wie Einzelton/Intervall/Akkord, Polyphonie, Skalen, Repetitionen. Die Vierer-Gruppierung setzt sich im 4/4 Takt fort. Jedes Viertel in den Takten ist zumeist in vier weitere 16tel Noten aufgeteilt. Gelegentlich erklingen allerdings auch 32tel Noten. — Die musikalischen Strukturen sind allesamt algorithmisch entwickelt und benutzen ein gemeinsames Tonhöhenschema, das sich durch unterschiedliche Dichte und Konstellation in den 4 Strukturtypen artikuliert. — Die Mischung aus Zufall und Festlegung bilden in dieser Komposition hier das kreative Potential. Die Maschine, die letztendlich einem mehrdimensionalen Würfel gleicht, fungiert wie ein Generator. Dieses Prinzip ist dem sogenannten Mozart Würfel entlehnt, der zu Zeiten Mozarts eine weite Verbreitung fand, und für den Götz Dipper dieses Interface ursprünglich konzipierte. Interessanterweise fand das Thema Zufall also schon im 18. Jahrhundert Anklang, wurde aber erst im 20. Jahrhundert in der heute bekannten Radikalität genutzt und akzeptiert. Insofern bildet dieses Werk einerseits eine Brücke zwischen einem Prinzip aus der Klassik und den Ansprüchen der Moderne wie sie von Cage und Xenakis artikuliert worden sind. Sie führt aller-

dings darüber hinaus ins 21. Jahrhundert, weil die Besucher aktiv in den Zufall eingreifen können und sich das musikalische Resultat in gewisser Weise aneignen. ■■■ In einer zukünftigen Variante wird dieses Werk auch live von einem oder zwei Pianisten gespielt, die vom Publikum quasi gesteuert werden. Das Konzert würde hiermit ein inter-aktives Erlebnis.

Ludger Brümmer

Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM Berlin) Das Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit der Musik der Gegenwart war Ende der 1980er Jahre Impuls für die Gründung des KNM Berlin durch Juliane Klein, Thomas Bruns und weitere Studenten der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Neben der traditionellen Konzertform widmet sich das Kammerensemble insbesondere experimenteller, szenischer Musik und dem Musiktheater, wobei die ständige Erweiterung der eigenen klanglichen Möglichkeiten, z. B. durch Hinzunahme elektronischer Mittel, ebenso zum festen Bestandteil der Arbeit gehört wie Projekte im Bereich der Installation und Performance. So entwickelte das KNM Berlin in den 1990er Jahren Konzertinstallationen (u. a. mit Peter Ablinger, Nicolas Collins, Ana Maria Rodriguez) und arbeitete mit Regisseuren wie Jan Lauwers, Ingrid von Wantoch Rekowski und Xavier Le Roy zusammen. Wichtige Impulse kamen weiterhin sowohl aus der langjährigen Zusammenarbeit mit Komponisten wie Mark Andre, Richard Barrett, Pierluigi Billone, Beat Furrer, Georg Katzer, Helmut Lachenmann, Chris Newman, Helmut Oehring, Salvatore Sciarrino oder Dieter Schnebel als auch durch das ständige Engagement von Dirigenten wie Beat Furrer, Peter Rundel und Roland Kluttig. ■■■ Das KNM Berlin kann auf wertvolle Kooperationen mit Berliner Partnern wie der Akademie der Künste, den Berliner Festspielen, dem Konzerthaus Berlin und dem Ultraschall Festival verweisen. Außerdem wurde es zu zahlreichen Rundfunkaufnahmen eingeladen und gastiert in allen wichtigen internationalen Musikzentren, so z. B. in Brüssel, Buenos Aires, Frankfurt, Kopenhagen, Köln, London, München, New York, Paris, Petersburg, Strasbourg, Toulouse und Wien. ■■■ Das KNM Berlin wird unterstützt durch die Kulturprojekte Berlin GmbH und den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten. Das KNM Berlin ist Partner im ohrenstrand.net, das durch das Netzwerk Neue Musik, einem Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, gefördert wird. www.kammerensemble.de

Eintritt pro Konzerttag 7./ 8. 10. € 20/15
Kombiticket 7. - 9. 10. € 30/20
Einzelticket Persephassa-Aufführung am 9. 10. € 5/3
Die Tickets berechtigen zum Ausstellungsbesuch
am jeweiligen Konzerttag

Medienpartner



Medienpartner

Deutschlandradio Kultur zu:

»A Year from Monday. 365 Tage Cage«

in Berlin auf 89,6
und im neuen Digitalradio

dienstag, 11. 10. 11, 20.03 Uhr

»Konzert«

Mitschnitt Konzerte »Kontrolle und Zufall«

freitag, 25. 05. 12, 0.05 Uhr

»Klangkunst«

»The City wears a slouch hat«

mittwoch, 05. 09. 12, 21.33 Uhr

»Hörspiel«

»45min für einen Sprecher« von John Cage

Produktion NDR, 1970

AKADEMIE DER KÜNSTE

Akademie der Künste
Hanseatenweg 10, 10557 Berlin Tiergarten
Tel. 030 200 57-2000
info@adk.de, www.adk.de/cage
S Bellevue · U Hansaplatz, Bus 106

Herausgeber: Akademie der Künste
Redaktion: Evelyn Hansen,
Karin Weissenbrunner
Gestaltung: *fernkopie*
Druck: gallery print

Die Akademie der Künste wird gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.