

CLEMENS GADENSTÄTTER

Semantical Investigations

Ensemble Nikel
L'Instant Donné
Ensemble Modern
Klangforum Wien
Krassimir Sterev
Ernst Kovacic
Yaron Deutsch
Sian Edwards
Etienne Siebens



ÖSTERREICH 1

KAIROS
1999 20 YEARS 2019

CLEMENS GADENSTÄTTER (*1966)

CD 1

1 Semantical Investigations I (2006) 38:15

Ernst Kovacic, violin
Klangforum Wien
Etienne Siebens, conductor

2 Semantical Investigations II (2007) 28:25

Ensemble Modern
Sian Edwards, conductor

TT 66:40

CLEMENS GADENSTÄTTER (*1966)

CD 2

3 Sad Songs (2011/2012) 27:22

Ensemble Nikel

4 Figure – Iconosonics I (2009) 35:15

L'Instant Donné

TT 62:37

CLEMENS GADENSTÄTTER (*1966)

CD 3

5 Bodies – Iconosonics II (2009/2010) 29:11

Krassimir Sterev, accordion
Yaron Deutsch, electric guitar

6 Pictures of an exhibition – Iconosonics (2009/2010) 30:09

L'Instant Donné

TT 59:20

“I love the mundane” – Researching the common phenomena of sounds and listening

A conversation with Clemens Gadenstätter

During our lives, we learn to listen and to connect what we hear with equally learned emotions, and we integrate these experiences into our social connections, often in rituals, images or metaphors that dominate our thinking. Therefore, our perceptions are influenced by the society we live in, and they themselves have an influence on society. Consequently, everything we hear and perceive is connected with certain prefabricated meanings that make it tangible for us and categorize it within the framework of its context.

This is what makes us “understand” what we hear, be it everyday noise or the artificial world of music, and this is Clemens Gadenstätter’s starting point. He searches for context and for seemingly simple, but semantically complex sounds, before stretching their inherent and familiar limits so that we notice and perceive them much more intensely. We follow the composer’s ideas and their transformation into sound in this conversation.

Reflective research and writing about music is an equal part of your artistic practice as composing, and the strong link between your writing and your own music is obvious. You define “listening” and “understanding” and make these reflections part of your music. What do “listening” and “understanding” mean for you?

I believe that the fundamental core of my composing is defined by the view that listening is not only a biological and physiological fact, but also mainly something we learn. It is a skill and a defining guide for us to perceive the world in a certain way, and it makes us give our lives a meaning in the world. That means that our social context and indeed society have taught

us how to listen. Unfortunately, learning enables us to do many things, but learning also excludes us from many things – in this particular context, understanding particular sounds or musics through listening: There are many things we cannot understand through listening, depending on socialization, distraction or other factors.

To be able to understand oneself as an individual, a singular human being, it is important (or maybe even essential) to be able to put perception in relation to collective comparison as well as individual cognitive experiences. It is such perception that we become aware of, or – to quote Valérie – that makes us perceive perception.

This means that we first have to discover the overlays and make them perceivable for ourselves, before we can leave those factors that have characterized our perception behind. Only then can we experience perception simultaneously as collective and individual.

If art has a meaning at all, then maybe this: It addresses (and questions) our personal characterizations and overlays of perception. Liberating oneself from our personal socialization is not

really possible, because it is an essential part of our self, which means we will forever be trapped in our socialization. Nevertheless, we should always aim to overcome this fixation, as I strongly believe it is necessary to remember that in spite of this anthropologic characteristic of us as human beings, being prepared to change our perceived fundamental beliefs is what makes us human.

Naturally, everything that we learn through listening to great music manifests itself in our perception and becomes part of our collective way to experience the world. That is the paradox of the structure of the society that I both live in and contribute to, because it inevitably means that a new way of listening becomes part of normality. It permeates into society and becomes part of the collective that it originally tried to break out of. For very good reasons, the so-called “New Music” movement has tried to not become such a sediment within society and rather be the thorn in the flesh, a symbol of resistance that is not (ab)used by the collective (as it has happened to many masterpieces such as Beethoven’s Ninth Symphony, to name only one: abused by dictators worldwide and then turned into the Euro-

pean national anthem; all simplified for a single purpose). If New Music has been successful in reaching that goal, or if that non-collective use has even been a goal, could be a separate, presumably quite extensive discussion. For me, “understanding” means the process of absorbing something to the degree that I am unsure if it has come to me from the outside or from within myself. Therefore, understanding permeates the border between subject and object. It is a complex process that must never be reduced to the cerebral understanding alone.

There are forms of physical understanding at a purely muscular level, such as our vocal chords quasi mirroring what we hear in a conversation to help us process and absorb what we hear. Another fact is that, if we hear something moving up or down, we imitate this up or down in a kind of muscular “mini mimesis”. We project every movement into a three-dimensional space and re-image it, let alone our imagination, where thinking of up and down can become a quite physical feeling. These are ways of understanding through which we translate something we hear into another part of our physicality, thus making us “understand” in a real, holistic manner.

Then there is a form of understanding that is solely based on conventions of society and on acquired understanding of codes, therefore purely relying on recognition and learning. Anthems and fanfares have a meaning because we experience them in certain contexts, and the same goes in fact for a bike bell; a sound that is connected with a semantic meaning of something like “move out of my way!”. Thanks to codes of our socialization, we understand the meaning of this sound. Such forms of understanding dominate our way of processing our environment and ourselves in everyday life.

These acquired forms of understanding can be used as material: If one were to assign different meanings or to transform such sounds, true listening would take place again, with all layers of quality and dimension of the actual sound (and not our image of it). The bell will once again become a multi-layered and complex phenomenon instead of an acoustic symbol that triggers a behavior preventing injury.

You mentioned the bike bell as an example for so-called trivial, everyday sounds that you work with,

and which you develop into highly complex pieces of music. You have also reflected on the “mundane” – what does that mean for you?

I love the mundane, as things seem to be entirely obvious. Mundane sounds are those that have been over-used to a degree that we do not even notice them any more in an emphatic way. All complexity of their appearance (and meaning) is gone, which results in a completely one-dimensional use – and this is the fault of society. While mundane statements or sounds are the least questioned, they are the most embedded in our society and therefore the most effective, because it does not seem to be necessary to doubt them. It is the mundane that directs us in the most unnoticed, yet most brutal way.

From an artist’s perspective, I find that incredibly stimulating. This sort of non-questioned issues makes me nervous and stimulates me to aim for change through artistic work! The mundane influences our subconscious and makes us do things that we actually do not want to do, including throwing ourselves into a war that nobody wants, listening to marches and battle noise (just to give a simple example).

This is what interests me as an artist (and as a human being) and what I believe to be necessary: to break or at least change the unquestioned power of the mundane, which is why it is such a focus of my attention.

How do you process this interest in Semantical Investigations?

My main interest when composing *Semantical Investigations* was based on the notion that there is an incredibly large repertoire of sounds that we never actively listen to, even if it is part of our everyday lives and, in some cases, guides it. Again, the bike bell can be a starting point here. Generally, we perceive it in the context of other sounds such as engine noise or sirens of police or ambulance cars. Nevertheless, it can also be placed within other bell sounds and therefore become a part of a glockenspiel or a mutant in the context of a very high sound of a piano. For my piece, this observation means that the repertoire of everyday warning sounds is not as one-dimensional as their use suggests. Therefore, one must investigate the multiple layers of those sounds, re-open them to our perception and then give them a new meaning. My work as a composer starts with the categorization of

those sounds; I investigate their meaning and the nature of the sound spectrum, which allows me to work with them as musical material. To do that, I take them out of their normal contexts, differentiate their qualitative elements according to their individual characteristics, and categorize them in different forms of signals such as warnings (bike bell, signal-horn, whistle ...), verbal instructions (orders, bans, warnings ...) or other social codes, including music (jingles, dance music ...). Further layers of contexts could be forms of imitation (mimetic connection) or the situations in which the sounds occur (situational meaning).

In a next step, I establish new contexts for the sounds, based on the different qualities that I discovered. This can be similar acoustic phenomena (of sounds that would not coincide in everyday situations) or a reduced form of mimesis, situational, social or semantic meanings. Subsequently, transformation starts: Through their re-contextualization, the sounds open up again, and we experience their inherent quality. To stick with the example: The seemingly inflexible semantic meaning of the bike bell opens up. While this de- and re-contextualization seems to already occur just through

the circumstance of a piece of music, I believe that it has to be pushed further towards a new or at least different interpretation of the sounds.

Therefore, the first step of composing is re-contextualizing. The sum of “mundane” sounds and their compositional deconstruction makes for a multi-dimensional creation of separately familiar sounds and structures, which constantly transform their quality and meaning because of their new contexts – just like watching a time lapse of the development of a language, with its sound shifts and changes of meanings of words. Hence the title *Semantical Investigations*. Through this work on familiar substance, I try to create something that results in a different (and maybe new) listening of something we know. I am particularly keen to be working “on” (and not “with”) them; “with” sounds too much like going to the supermarket to follow a recipe that results in a set menu for the ears. When listening to *Semantical Investigations*, I hope that one experiences “listening” in a new way, just by following a normal, mundane sound into its new surrounding so that it seems to be entirely different in its meaning and quality. In my view, such a form of experience leads to what I call “un-

derstanding the listening”: Through changing the way our learned listening works, I transform how we experience sounds as emotions (following Mach’s theory), resulting in multi-dimensional sensations that have collective layers collide with transformed segments. This collision generates energy that enables a new form of understanding through listening.

Your Iconosonics cycle reflects on “icons”; iconic symbols or images that point to what they depict through their similarity to what they depict. Art history and everyday life are full of such icons – how do you work with them in your music?

Not only since the Renaissance era, there have been numerous such codified “sound icons” in music, which for a long time have been quite specifically codified through musical rhetoric and form. They can point towards complex contexts of use in society, but also trigger certain emotions, moods or semantic fields. Such codified information include sadness or pain, relief and joy, but also battle (“battaglia”), tempest and thunderstorm, to name a few. In Western art music, these codes and icons have their origins in madrigals,

and continue to exist in oratorios and operas as well as the program music of the 19th and 20th centuries and of course in current movie soundtracks. In New Music, these icons were disregarded or redefined, be it only for a short time; probably because they are so deeply rooted in our listening that this change seemed nearly impossible, or was only possible using quite drastic methods. Many icons, relics from a past form of rhetoric, are still available to be used by New Music. I believe that nowadays it is more effective for the popularity of music to use the old patterns of such icons to the effect of recognition (triggering emotive behavior without touching deep emotions), but at the same time this means that real urgency of music only evolves when icons appear in a transformed shape. Only then is there a discrepancy to their known meaning, which creates friction that leads to the specific meaning of such a new piece of music.

What interested me was to work with these icons quite specifically by transforming them, and I have generated the material for the *Iconosonics* pieces through researching the repertoire of such icons. In the composition process, I have disassembled and, in a different manner, reassembled them,

resulting in new connections, associations and possibly even new “meaning”. This led to results that could no longer be classified as iconic information (i.e. in simplified categories), but I felt that these results were new “messages” for which there were no titles or labels, even if they were based on our experiences. Music had developed from a world of known meanings to a similarly rich world of sounds that could no longer be conceptually categorized. “Conceptually” naturally does not mean the concept of language, but a defined, simplifying understanding of sounds that is based on traditions.

Understanding while listening (to music) how I would like to see it incorporates all modes of our perception, therefore leading to transformation. To me, that is the only guarantee for something resembling immediacy, even if it seems somewhat of a paradox that only can be experienced in art: immediacy as the result of a multi-layered and repeated facilitation of contextualization).

Transformation and formation of meaning are also key elements of SAD SONGS. Other than in Semantical Investigations and Iconosonics, you investigate the “soun-

dification” of an emotional state: sadness and being sad, which have been inspiration for musicians for a long time. Your approach resembles that of an anthropologist. How do you get to the material, how do you compose with “sadness”?

We have also learned what “being sad” means, and how we can express this feeling depending on the social context. Furthermore, we have learned how our society expresses it, and which cultural presets come in place around sadness and being sad. Particularly for this emotional state, sound and music have played an important role to the extent that they can trigger it. We understand what we hear, and through that we understand our emotions.

These gestures of sound carry multiple forms of expressions and references. Listening to sounds is always connected with tactile evocations, inner visuals and emotions, and can therefore be seen as a mimesis of gestures that accompany sadness or pain. This diversity makes sound and listening so attractive to us. Like with *Semantical Investigations*, I search for, categorize and form the material before creating new contexts.

The material of *SAD SONGS* refers to the aforementioned “presets”, circling around themes including hurting, loneliness, manic depression, cries of burning pain, “Les Adieux” and “Abschied” (farewell). Working with the material creates music that sparks from it, but does not want to trigger the related emotions. Rather than wanting to be “sad” or “painful”, it creates a world of associations that are based on standardized and codified gestures that our culture has produced around “sadness”.

Andreas Karl

Translated from German by
Martin Rummel

I A Allemande clingnotée

SEMANTICAL INVESTIGATIONS II

Clemens Gadenstätter

♩ = 80 ca.

Kontrabassklarinette

Klarinette (Klar. B/ Baßklar., Kontrabassklar.)

Fagott (+KontraFagott)

Trompete

Posaune (Tenor-Baß)

Schlagzeug 1

Schlagzeug 2 (ad hoc - Spieler)

Gitarre (akustische Gitarre mit Stahlsaiten, Tonabnehmer, Effekte)

Radio

Crotales + Schalenglocken

Keyboard ("Doku-sounds")

Ministrantenglocken

Fahrradglocke (einzelnes "Bing")

B.N.

loco

sim.

Handwritten annotations:

- 2a (circled)
- b 2-4
- pp
- mf
- ff poss.
- non dim.
- ff
- 3
- 3
- 1a (circled)
- 3a (circled)
- sfz
- ff poss.
- [α wdh]
- 2a (circled)
- b
- b¹³
- sfz
- mf

4

Klar.

Fg.

Tpt.

 Stimme in Megafon ("p"): *mf*
 out-of-the-box means out-of-the box ... we love to encourage people to think (out of the box...)

Tbn.

Perc. 1

 Crotales + Schalenglocken ev. dim. durch dämpfen
 Pauke - Rahmen *sfz non troppo* *l.v.*
 Spitze Schaft *p sempre*

Keyboard ("Doku-sounds")

 Fahrradglocke (einzelnes "Bing")

Perc. 2

 2 Händglocken (klein/mittel) *p poco marc.*

E. Gtr.

 B.N. schräg ① ② ③
 loco *sim.*
sfz kurz und scharf *mf* *sfz*



CLEMENS GADENSTÄTTER

Clemens Gadenstätter was born in 1966 in Zell am See (Austria) and studied composition with Erich Urbanner and Helmut Lachenmann. He is a composer who touches the substance of music unlike any other in his generation by not being interested so much in the material itself or its “critical examination”, but rather in the philosophy of listening, understanding and feeling, based on semantic analysis and phenomenology. This philosophy has two aspects: describing sound, its structure and reception, as well as the sound of the piece itself. In his essays, Gadenstätter describes models of our perceptive body functions that are also relevant and inspirational without the context of his music. In the course of his research, he has refined his approach without ever separating its two parts. His music is never simply the application of what he had previously formulated in writing. It is

an integral part of his artistic thinking and reflects it, thus making his philosophy audibly understandable so that it can be immediately experienced. Often he starts with very simple material, sounding or mute, from everyday noise to emotions or semantic complexes. He then analyses and categorizes the material so that it turns into new formations and music, and ultimately he puts it in new context. While we as listeners follow this process, we also learn new meanings of and perspectives on what we believe to know. On its journey to understanding, listening turns into a conscious process that includes semantic realization as well as sensual experiences.

In *Semantical Investigations*, Gadenstätter explores mundane everyday sounds and their potential meanings. His *E.P.O.S. cycle (les premiers cris, les cris des lumieres, les derniers cris)* for various ensembles deals with the transformation of pre-formed emotions triggered by sound, just as *SAD SONGS* is based on human emotions. With *Iconosonics*, Gadenstätter analyses iconographic contexts through composition, and this exploration of meaning and perception can be found in numerous other works in the large oeuvre of the composer, as well as

his critical view of today's increasingly isolating society. Currently, he is interested in the dialogue with other media, e.g. in *les cris des lumieres* for ensemble and lights, or *daily transformations* for voices, instruments, electronics, video, space and light.

THE MUSICIANS / DIE KÜNSTLER

The aforementioned essays ("HÖREN VERSTEHEN KOMPONIEREN" and "Was heißt hier banal?"), a detailed biography of the composer and a catalogue of his works have been published and can be found on the composer's website: clemensgadenstaetter.eu

Semantical Investigations I (2006)

Ernst Kovacic, violin
ernstkovacic.com

Klangforum Wien
klangforum.at

Etienne Siebens, conductor
etiennesiebens.be

Semantical Investigations II (2007)

Ensemble Modern
ensemble-modern.com

Sian Edwards, conductor
[en.wikipedia.org/wiki/
Sian_Edwards](http://en.wikipedia.org/wiki/Sian_Edwards)

Sad Songs (2011/2012)

Ensemble Nikel
ensemblenikel.com

Figure – Iconosonics I (2009)

L'Instant Donné
instantdonne.net

Bodies – Iconosonics II (2009/2010)

Krassimir Sterev, accordion
Yaron Deutsch, electric guitar

Pictures of an exhibition – Iconosonics (2009/2010)

L'Instant Donné
instantdonne.net

FIGURE / ICONOSONICS 1

Clemens Gaderstätter

1. Bild: Die Rückkehr der Natur
a.) Sonne
♩ = 66 - 69 ca.

Klarinette in B

Violine I

Viola

Violoncello

Klavier

♩ = 66 - 69 ca.

This system of the score includes parts for Clarinet in B, Violin I, Viola, Cello, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 66-69 ca. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Clarinet part has a 'Mikroton-Skala' section. The Piano part includes a section with the instruction 'Il poss. costa ohne Triller aber tren. auf fix'. The score is written in a single system with five staves.

7

Kl.

VI. I

Vla.

Vc.

Klav.

This system continues the score with parts for Clarinet, Violin I, Viola, Cello, and Piano. The tempo remains quarter note = 66-69 ca. The music continues with complex textures and dynamic contrasts. The Piano part includes the instruction 'pp molto (ma brillante)'. The score is written in a single system with five staves.

♩ = 66 - 69 ca. ad. lib. una corda

Copyright © clemens gaderstätter

„Ich liebe das Banale“ – Untersuchungen am Alltäglichen der Klänge und des Hörens

Im Gespräch mit Clemens Gadenstätter über Hören, Verstehen und Banalität

Wir lernen im Laufe unseres Lebens zu Hören und das Gehörte mit ebenso erlernten Empfindungen zu verbinden. Wir integrieren diese Erfahrungen in unser soziales Leben, oft in Metaphern, die unser Denken bestimmen, in Bildern und Ritualen. Unsere Wahrnehmungen werden auf diese Weise von der Gesellschaft, in der wir leben, bestimmt und bestimmen rückwirkend diese selbst. Die Klänge und anderen Wahrnehmungen werden somit automatisch mit vorgefertigten Bedeutungen versehen. Durch diese Be-

deutungsschicht werden sie für uns fassbar, kategorisiert in ihrer Funktion und in den Kontexten, in denen sie erscheinen. Auf diese Weise scheinen wir das klangliche Geschehen um uns – ob im Alltag oder der künstlichen Welt der Musik – zu „verstehen“. Hier setzt Clemens Gadenstätter an: Er macht sich auf die Suche nach Zusammenhängen, auf die Suche nach scheinbar einfachen, aber semantisch umso komplexeren klanglichen Ereignissen, er überschreitet kompositorisch ihre gewohnten, ihnen scheinbar inhärenten Grenzen, intensiviert sie, verändert sie, so dass sie uns auffallen, wir sie also bewusst wahrnehmen können. Er bearbeitet sie – komponiert an ihnen. In einem Gespräch mit dem Komponisten folgen wir seinen Ideen und deren Transformation in Klingendes.

Das Denken und das Schreiben über Musik ist genauso Teil Ihres Schaffens wie das Komponieren. Besonders fällt dabei die intensive Verschränkung Ihrer Schriften mit dem eigenen musikalischen Werk auf. So definieren Sie Begriffe wie „Hören“ und „Verstehen“ und arbeiten theoretische Überlegungen direkt in Stücken aus. Was bedeuten „Hören“ und „Verstehen“ nun konkret für Sie?

Ich glaube, der zentrale Punkt für mich als Komponist ist, dass das Hören nicht einfach eine biologische, physiologische Gegebenheit ist, sondern dass das Hören ein Erlerntes ist, eine antrainierte und auch „unszurichtende“ Art und Weise ist, wie wir uns durch die Welt bewegen, wie wir die Welt erfahren und verstehen, unserem Leben in dieser Welt eine bestimmte Bedeutung verleihen. Das heißt, die Gesellschaft, in der wir aufgewachsen sind, unser Umfeld, hat uns das Hören beigebracht. Lernen ermöglicht vieles, schließt aber notwendigerweise ebenso viel aus. Das betrifft bestimmte Arten von Klängen oder Musiken hörend verstehen zu können. Diese zu konzeptualisieren schließt aber auch vieles aus: Wir können vieles nicht hörend verstehen – je nach Sozialisierung, Grad der Beschäftigung oder ähnlichem.

Um sich in unserer Gesellschaft als Individuum, als eigenständiger Mensch verstehen zu können, ist es wichtig oder vielleicht sogar essentiell notwendig, dass wir eine Möglichkeit des Wahrnehmens erfahren, die ebenso auf den kollektiven Vergleichsgrößen beruht wie auch auf der Besonderheit meines Erlebens. Solches Wahrnehmen erreicht dann eine Stufe der Bewusstheit in uns, die uns das Wahrnehmen wahrnehmen lässt, wie es Valérie formuliert hat.

Dazu muss ich zuerst die „Zurichtungen“ erkennen, sie also erfahrbar machen für mich selbst, um dann jene „Geprägtheit“ in einem zweiten Schritt verlassen zu können; erst dann wird es möglich, meine Wahrnehmungen als singuläre und gleichzeitig kollektiv geprägte zu erleben.

Wenn Kunst einen Sinn hat, dann ist es vielleicht dieser, dass sie ganz zielgerichtet auf diese Geprägtheit, auf diese Zugerichtetheit unseres Wahrnehmens abzielt und diese hinterfragt und bearbeitet. Eine „Befreiung“ von den Prägungen ist eigentlich nicht möglich, bilden sie doch einen wesentlichen Teil unseres Selbst aus. Wir werden gewissermaßen immer in unserer gesellschaftlichen Zugerichtetheit gefangen bleiben. Aber man muss immer zumindest an der Möglichkeit der Überschreitung dieser Fixationen arbeiten. Das scheint mir zwar eine anthropologische Charakteristik von uns Menschen zu sein, ist aber dennoch immer wieder als eine Notwendigkeit in Erinnerung zu rufen: Nur in der Veränderung unserer scheinbar unverrückbaren Grundfesten werden wir zu dem Wesen, das wir Mensch nennen dürfen. Natürlich wird sich letztlich diese durch große Musik erarbeitete andere Hör-Möglichkeit dann in unserer

Wahrnehmung wiederum sedimentieren, wird so wieder zu unserer kollektiv geformten Weise, die Welt zu erfahren. Das ist die Paradoxie in dieser Struktur zwischen mir und der Gesellschaft, in der ich lebe und die ich als Teil von ihr auch ausbilde. Denn es passiert natürlich ständig, dass eine Möglichkeit des neu oder anders Hörens, die Realität geworden ist, Teil unserer kollektiven Wahrnehmung wird, somit in unsere Gesellschaft hineinwächst und dann die „Zurichtungen“ und „Prägungen“ ausübt, aus denen sie ursprünglich ausbrechend entstanden ist. Die sogenannte Neue Musik hat sich aus vielen sehr guten Gründen vorgenommen, dass sie kein solches gesellschaftliches Sediment werden kann und will, sondern immer die sprichwörtliche „Laus im Pelz“ der Gesellschaft sein will, einfach weil sie zu widerständig ist und sich der kollektiven Nutzung (oder des Missbrauchs) entziehen will (wie das ja Meisterwerken wie Beethovens neunter Symphonie – um nur eine zu nennen – brutal widerfahren ist: benutzt von Diktaturen weltweit, um jetzt als Europahymne zu fungieren, aber immer simplifiziert und auf einen einzigen Zweck hin ausgerichtet). Inwiefern es der Neuen Musik gelungen ist, nicht kollektiv genutzt zu werden, und ob das ei-

gentlich noch oder jemals Konsens ist oder war, könnte man nun ausführlich diskutieren.

„Verstehen“ ist für mich der Prozess etwas in mich aufzunehmen, sodass ich mir nicht mehr sicher sein kann, ob es aus mir selbst oder von außen auf mich zukommt. „Verstehen“ löst also die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auf, macht sie permeabel. Verstehen ist ein komplexer Prozess, der niemals auf das rein zerebrale Verstehen reduziert werden darf.

Es gibt körperliche Verstehensformen, die auf rein muskulärer Ebene ablaufen, indem beispielsweise unsere Stimmbänder – durch die vielen Muskeln, die an ihnen ansetzen – praktisch mitformulieren, was unser Gegenüber sagt, so als würde man es selbst sagen. Dieser Nachvollzug beim Hören hilft uns beim Verstehen und In-uns-Aufnehmen dessen, was wir hören. Es ist auch eine Tatsache, dass, wenn wir etwas hören, das in einer Bewegung nach oben oder nach unten geht, unser Körper in einer Art „Mini-Mimese“ diese Bewegung nachvollzieht – also die Bewegung als räumliche projiziert und muskulär in Minimalform nachvollzieht (ganz zu schweigen von unserer Vorstellung, die immer Bewegungen

nach oben oder nach unten mitvollzieht). Das sind Arten des Verstehens, in denen wir uns durch Äquivalente auf anderen Modalitäten des Wahrnehmens das Gehörte auf unseren ganzen Perzeptions- und Vorstellungsapparat projizieren und uns dadurch das Verstehen im eigentlichen – „ganzheitlichen“ – Sinn erst ermöglichen.

Ebenso gibt es das zuvor besprochene, durch gesellschaftlichen Gebrauch und durch das Erlernen dieser Codes induzierte Verstehen. Ein Verstehen, dass auf Wieder-Erkennen und Lernen basiert. Fanfaren haben für uns Bedeutung, weil wir sie in bestimmten Kontexten mehrmals erlebt haben. Selbiges gilt für Alltagsgeräusche wie etwa eine Fahrradklingel. Dieser Klang ist mit einem semantischen Inhalt verbunden, der etwas sagt wie „Geh auf die Seite!“. Ein geprägtes, kodifiziertes Verstehen, um unser Leben ordnen zu können. All diese (und noch viel mehr) Verstehensformen prägen unsere Auffassung von unserer Umwelt und von uns selbst im ganz alltäglichen Leben.

Mit diesen gelernten Verstehensformen kann man nun aber auch arbeiten, man kann mit ihnen woandershin zu gehen versuchen, man kann versuchen sie umzudeuten, sie trans-

formierend zu unterlaufen. Erst wenn der Versuch unternommen wird, werden wir die Klingel wieder HÖREN, in all ihren Qualitäten und Dimensionen, die sie in sich trägt: Sie wird zu einem vielschichtigen und komplexen Phänomen und ist nicht mehr nur schlichtes Zeichen, das uns eine für das (Über-)Leben notwendige Verhaltensweise anzeigen will.

Sie haben soeben die Fahrradklingel erwähnt. Oft arbeiten Sie ja mit vermeintlich banalen, alltäglichen Klängen und entwickeln aus ihnen hochkomplexe Stücke. Dabei haben Sie sich auch mehrfach mit dem Begriff der „Banalität“ beschäftigt. Was bedeutet er für Sie?

Ich liebe das „Banale“, da hier die Dinge scheinbar gänzlich klar sind. Banale Klänge sind „überverwendete“ Klänge, auf eine Art und Weise überverwendet, dass sie nicht mehr wahrgenommen – sprich gehört im emphatischen Sinn – werden. Aus ihnen ist alle Komplexität ihrer Erscheinung und ihrer Bedeutung verbannt worden durch den eindimensionalen Gebrauch – sie wurden gesellschaftlich zurechtgerichtet hin auf nur einen Sinn. Banale Aussagen, banale Klänge sind also diejenigen, die am wenigsten hinterfragt und am

meisten gesellschaftlich sedimentiert sind. Sie sind also im Untergrund am stärksten wirksam, weil es scheinbar weder Kraft noch Notwendigkeit zu geben scheint, diese zu befragen. Banalitäten richten uns alle am brutalsten und unauffälligsten zu.

Künstlerisch finde ich das hochspannend. Dieses Unhinterfragte ist genau das, was mich nervös macht und wo ich die Notwendigkeit verspüre, mit der Arbeit anfangen zu müssen, künstlerisch verändernd handeln zu wollen! Das Banale beeinflusst uns ungefragt, lässt uns Sachen machen, die wir eigentlich gar nicht wollen. Wir marschieren dann alle in einen Krieg und in den Tod zu den Märschen und Schlachtrufen, den doch eigentlich niemand will (um hier zuerst ein ganz simples Beispiel zu erwähnen). Das ist das, was mich eigentlich künstlerisch und auch einfach als Mensch interessiert, und von dem ich glaube, dass es notwendig ist: die unhinterfragte Macht der Banalitäten zu brechen und zu verändern. Deswegen ist das Banale auch so ein zentraler Begriff für mich.

Wie setzen Sie nun dieses Interesse in Semantical Investigations um?

Das, was mich beim Komponieren von *Semantical Investigations* interessiert hat, war die Beobachtung, dass es ein unfassbar großes Klangrepertoire gibt, das wir nie aktiv wahrnehmend hören und das doch unser tägliches Leben begleitet und sogar lenkt, eben: zurichtet. Die Fahrradklingel kann dabei wieder unser Ausgangspunkt sein. Dieser Klang wird für gewöhnlich im Kontext von anderen wahrgenommen, etwa Motorengeräuschen, Warnsignalen von Polizei oder Rettung; aber er kann auch im Kontext zum Beispiel von anderen unterschiedlichen Glockenklängen gehört werden, wenn die Klingel eine Variante der Glocke, beispielsweise als kleine Glocke in einem Glockenspiel, dient oder als Variante eines hohen Klavierklangs kontextualisiert wird. Für mein Stück ergibt sich durch diese Beobachtungen: Das Repertoire an alltäglichen Signal- und Warnklängen ist nicht so eindimensional, wie ihr Gebrauch es anzudeuten scheint. Es gilt also jetzt, den vielen Dimensionen, die diesen Klängen eingelagert sind, nachzugehen, sie der Wahrnehmung erneut zu öffnen und dann weiterzugehen in eine Neubedeutung dieser Klänge. Die kompositorische Arbeit beginnt damit, dass ich diese Klänge kategorisiere, sie auf ihre Bedeutung und ihre klan-

glichen Eigenschaften hin untersuche: Auf diese Weise beginne ich, mit ihnen als musikalischem Material zu arbeiten. Dazu entreiße ich sie ihren Kontexten, differenziere sie auf qualitativer Ebene (ihren klanglichen Eigenschaften entsprechend), ordne sie in verschiedene Signalformen (semantischen Eigenschaften entsprechend) wie zum Beispiel echte Signale (Fahradklingel, Hupen, Pfeifen ...), sprachlich vermittelte Signale (Befehle, Verbote ...) oder auch soziale Signale wie Musik (Jingles, Tanzmusik ...). Weitere Zusammenhangsebenen sind unter anderen solche, die sich auf die Form der Nachahmung beziehen (mimetischer Zusammenhang), oder jene, die die Situation, die durch Klänge charakterisiert ist (situativer Zusammenhang), als Hörwinkel setzt.

Im nächsten Schritt bilde ich neue Zusammenhänge zwischen diesen Klängen auf Basis der festgestellten unterschiedlichen Qualitäten, etwa klanglichen Ähnlichkeiten (von Klängen, die im täglichen Leben nicht miteinander in Berührung kommen) oder der abgestuften Form der Mimesis, situative und soziale sowie semantische Zusammenhangsebenen. Hier beginnt nun die Transformation: Die Klänge werden durch die Neukontextualisie-

rung geöffnet, es werden ihre inhärenten Qualitäten erfahrbar. Die Klänge werden in Kontexte gestellt, die auf anderen Bedeutungsformen beruhen, und dadurch wird die scheinbar fixierte Semantik der Fahrradglocke erweitert. Allein schon durch die Platzierung in ein Musikstück ist die De- und Re-Kontextualisierung ja eigentlich schon gegeben, muss aber weitergetrieben werden in ein Neu- oder Anders-Bedeuten der Klänge.

Komponieren heißt also zuerst einmal re-kontextualisieren. Aus der Summe „banaler“ Klänge und ihrer kompositorischen Aufschlüsselung entsteht auf diese Weise eine mehrdimensionale Verknüpfung lauter an sich bekannter Klänge und auch Strukturen, die sich aber in Qualität und Bedeutung durch die neuen Zusammenhangsbildungen beständig transformieren – als würde man die Entwicklung einer Sprache, mit ihren Laut- und Bedeutungsverschiebungen in Zeitraffer miterleben können. Daher auch der Titel *Semantical investigations*. Dabei versuche ich in der Arbeit an bekannten Klängen etwas zu erschaffen, das ein anderes, vielleicht auch neues Hören dieser bekannten Klänge ermöglicht. Da ist dieses kleine Wort „an“ – statt „mit“ –, und das ist mir sehr wichtig, weil „mit“ den

Klängen zu arbeiten etwas wäre wie ein Einkauf im Supermarkt: Ich habe ein Rezept, das ich erfüllen will, und kaufe mir die Zutaten; man arrangiert ein Menü für die Ohren. Während man *Semantical investigations* hört, lernt man vielleicht das „Hören“ auf eine andere Weise kennen, indem man einem ganz gewöhnlichen, scheinbar banalen Klang in eine andere Umgebung folgt, wo er mit neuen Bedeutungen und neuen Qualitäten ganz anders erscheint. Eine solche Wahrnehmungsform führt in meinen Augen dann zu dem, was ich das „Verstehen im Hören“ nenne: Durch die Bearbeitung unseres erlernten Hörens transformiere ich die Art und Weise, wie ich Klänge als Empfindungen (im Machschen Sinn verstanden) erfahre, dann also als vieldimensionale Ereignisse, in denen die kollektiven Ebenen mit den transformierten Schichten kollidieren, und in dieser Kollision Energien freisetzen, die eine neuartige Form des hörenden Verstehens ermöglichen können.

In Ihren Iconosonics-Stücken beschäftigen sie sich mit „Icons“, mit ikonischen Zeichen oder Abbildern, die durch eine Ähnlichkeit mit dem, was sie bezeichnen sollen, eben auf dieses zu Bezeichnende hinweisen. Kunstgeschich-

te und Alltag sind voll von solchen Icons, doch wie arbeiten Sie damit in Ihrer Musik?

Spätestens seit der Renaissance gibt es zahlreiche solcher kodifizierter klanglicher „Icons“ in der Musik, lange Zeit sehr spezifisch „kodifiziert“ durch musikalische Rhetorik und Figurenlehre. Sie können auf komplexe Zusammenhänge des gesellschaftlichen Gebrauchs verweisen, wie sie auch beispielsweise Emotionen, Stimmungen oder semantische Felder triggern können. Solche kodifizierten Informationen sind etwa Trauer oder Schmerz, aber auch Erlösung oder Glück, neben solchen wie Kampf („Battaglia“) oder Sturm und Gewitter, um nur ganz wenige zu nennen. Diese Codes oder Icons wirken besonders ausgehend von den Madrigalen durch die Oratorien- und Operngeschichte über die Programmmusik des 19. und 20. Jahrhunderts hin bis zur aktuellen Filmmusik. In der Neuen Musik gab es eine kurze Phase, in der diese Icons gebrochen oder umdefiniert wurden. Sie sind allerdings so stark in unserem geprägten Hören sedimentiert, dass dies nur bedingt beziehungsweise mit sehr radikalen Mitteln möglich war. Viele Icons, Überreste aus der Figurenlehre oder vergangener Rhetorik, liegen

auch heute noch unbearbeitet in der Neuen Musik herum. Mir erscheint es dabei so zu sein, dass es für die Wirksamkeit einer Musik im populären Sinn darum geht, die alten Muster dieser Icons gekonnt und nach bewährtem Rezept einzusetzen (es werden emotive Muster aufgerufen, ohne dass dabei eine Emotion in tieferem Sinn berührt wird), dass aber die wirkliche Dringlichkeit von Musik erst entsteht, wenn diese Icons in Transformation erscheinen und in Differenz zur bekannten Bedeutung und Erscheinung eine neue als Reibefläche hinzufügen, an denen die je spezifische Stück-Bedeutung sich entzündet.

Was mich interessiert hat, war, mit diesen Icons ganz konkret zu arbeiten, sie zu bearbeiten. Aus der Erforschung dieses Repertoires solcher Icons habe ich dann das Material für die *Iconosonics*-Stücke generiert. Im Kompositionsprozess habe ich diese Icons nun geöffnet und zerlegt, neu zusammengesetzt und so neue Verbindungen und vielleicht sogar neuen „Sinn“ erzeugt. Dabei entstanden Zustände, die nicht mehr als ikonische Informationen – also zusammenfassbar in einer vereinfachten Form – erfassbar waren. Es entstanden (so wenigstens war meine Empfindung beim Kompo-

nieren) „Mitteilungen“, für die es keine Benennungen, keine Labels gibt, für die wir keine Begriffe haben, die aber dennoch auf unserer Erfahrung beruhen. Die Musik hat sich also aus einer Welt voller bekannter Bedeutungen in eine ebenso reiche, aber nicht mehr begrifflich fassbare Musik verwandelt. „Begrifflich“ meint hier natürlich nicht dasselbe wie ein Begriff in der Sprache! Begriff wäre hier ein festgesetztes, vereinfachendes Verstehen von klanglichem Geschehen, das auf tradiertem Erlernen besteht.

Das Verstehen im Hören (ausgelöst von Musik), das ich anstrebe, wird sich dagegen auf alle Modalitäten unserer Wahrnehmung beziehen, zu dem Zweck, Transformation zu ermöglichen, die dann wieder der einzige Garant für so etwas wie Unmittelbarkeit für mich zu sein scheint (auch hier wieder ein Paradoxon, das in der Kunst erlebt werden kann, das aber nicht aufgelöst werden muss: Unmittelbarkeit als Ergebnis einer vielfachen und mehrdimensionalen Vermittlungstätigkeit des Kontextualisierens).

Auch in den SAD SONGS beschäftigen Sie sich mit Bedeutungsbildung und Transformation. Anders als in den Semantical

Investigations oder den Iconosonics-Stücken jedoch beziehen Sie sich hier auf die „Verklanglichung“ eines emotionalen Zustands – der Trauer beziehungsweise des Traurigseins – einer unerschöpflichen Quelle musikalischer Inspiration. Ihr Zugang gleicht beinahe dem eines Anthropologen. Wie kommen Sie zu ihrem Material, wie komponieren Sie mit „Trauer“?

Auch was „traurig sein“ ist, haben wir gelernt und auch, wie wir dieses Gefühl je nach sozialem Kontext ausdrücken können. Wir lernen auch, wie unsere Gesellschaft dies ausdrückt und welche kulturell gesetzten „Presets“ im Falle von Trauer oder „Traurigsein“ abgerufen werden. Klangliche beziehungsweise musikalische Gesten spielen gerade bei diesem emotionalen Zustand eine erhebliche Rolle und können einen solchen Zustand auch triggern. Wir empfinden und verstehen dadurch das Gehörte und verstehen durch das Hören das Empfinden.

Diese klanglichen Gesten oder Klanggestalten tragen vielfältige Formen des Ausdrucks und der Referenzen in sich. So ist das Hören von Klang verbunden mit taktilen Evokationen, visuellen (inneren) Bildern, mit Empfin-

dungen und Emotionen. Es kann als Mimesis von körperlichen Gesten, die Trauer oder Schmerz begleiten, wahrgenommen werden. Diese Vielfältigkeit macht Klang und Hören für uns so reizvoll. Wie in *Semantical Investigations* suche, kategorisiere und forme ich klangliches Material und erzeuge dann neue Zusammenhangsbildungen.

Die SAD SONGS beziehen sich auf der Ebene der Materialgewinnung auf die oben angesprochenen „Presets“. Sie kreisen dabei um Schlagworte (Untertitel der Stücke) wie Hurt, Loneliness, Manic Depression, Cries of Burning Pain, Les Adieux, Abschied. Durch die Bearbeitung und Formung wird eine Musik angesteuert, die sich an diesen Presets entzündet, sie aber nicht abrufen will. Die Musik soll nicht „traurig“ oder „schmerzvoll“ sein. Sie baut eine Welt von reichen Beziehungen auf, die auf klanglich kodifizierten und standardisierten Gesten basieren, die rund um „Trauer“ in unserer Kultur entstanden sind.

Andreas Karl

BODIES / Iconosonics 2

Clemens Gadenstätter

A "Outside"
♩ = 58 - 66

real pitches

loco

Electric Guitar

Skordatura

B.N. r.H. ⑤

l.H. ①

pp

mf

edge of B.N. r.H. ⑤ (mf)

l.H. ③

mf

pp

sfz

l.H. ⑤

r.H. ①

strings open

Volume

Wawa

Dist.

reverb

[b.] = + reverb

[a.] = - reverb

"electronic-system sounds"

A ♩ = 58 - 66

Bellow-accents

Accordion

8'+8'

8'+Cissofto

Bellow

meno sfz

pp zart

sfz

pp supporting "electronic system sounds"

Volume

Wawa

[b.] = + reverb

[a.] = - reverb

"electronic-system sounds"



"Portrait I"

13

E. Gtr.

Dist.

Accord.

Volume

reverb

"espr." [L.H.] ③

edge B.N. r.H. ⑤

mf

② ③

3

change to B.N. l.H. - not audible

sfz ① ② ③

B.N. r.H. ③

pp

pp con vib. ④ ⑤

ppp

⑥ ① ⑥

ppp c.v.

pppp variabile

al ord. l.v.

mpz

pp

mf

mfz

pp

ppp

ppp variabile

"marcato"

[I a.) = - reverb]

[I b.) = + reverb]

(ppz)

(trem.)

[8'+2] (klingt wie notiert + 15va)

18

E. Gtr.

reverb

"flüchtig/leggiero"

agitato e cresc.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

ppz

pp

ppz

sfz

ppp

ff

[I b.) = + reverb]

[I a.) = - reverb]



CLEMENS GADENSTÄTTER

Clemens Gadenstätter, geboren 1966 in Zell am See, studierte Komposition bei Erich Urbanner und Helmut Lachenmann. Gadenstätter ist ein Komponist, der an die Substanz der Musik geht wie kaum ein anderer seiner Generation. Nicht das Material selbst oder eine „kritische Auseinandersetzung“, wie man so oft liest, ist der Kern seines Interesses, sondern eine Philosophie des Hörens, Verstehens und Empfindens, die auf semantischen Analysen und einer eingehenden Beschäftigung mit Wahrnehmungsphänomenen basiert. Eine Philosophie, die zwei Seiten hat: eine, die den Klang und seine Wahr-

nehmung sowie dessen Strukturierung beschreibt, und andererseits das klingende Stück selbst. Gadenstätter entwirft in seinen Essays Modelle unseres eigenen Sinnesapparates, die auch abseits seiner Stücke inspirieren und anwendbar sind. Im Laufe seiner Forschungen tastete er sich immer weiter und verfeinerte seine Ansätze – die beiden Seiten sind dabei aber nie getrennt. Die Stücke sind nicht einfach die Anwendung des vorher textlich Formulierten, sie sind Bestandteil seines Denkens und spiegeln dieses künstlerisch wider; sie machen seine Philosophie also hörend nachvollziehbar und erlebbar. Ausgangspunkt ist oft einfachstes Material, klingend oder nicht klingend, von banalen Alltagsgeräuschen hin zu Empfindungen oder semantischen Komplexen. Kategorisiert und analysiert erlebt dieses Material unterschiedlichste Formen der Transformation und Musikalisierung und wird anschließend in neue Zusammenhänge gebracht. Während wir hörend diesen Prozess verfolgen, entstehen neue Bedeutungen und neue Perspektiven auf das scheinbar so Bekannte. Auf dem Weg zum Verstehen wird das Hören zu einem bewussten Prozess, der semantisches Erfassen ebenso miteinbezieht wie Sinnlich-Körperliches.

In *Semantical Investigations* lotet Gadenstätter banale Alltagsklänge und deren Bedeutungsuniversum aus. Die Werkreihe *E.P.O.S.: (les premiers cris, les cris des lumieres, les derniers cris)* für unterschiedliche Ensemblebesetzungen beschäftigt sich mit der Transformation von akustisch ausgelöst, präformierten Empfindungen. Ebenso beschäftigt sich *SAD SONGS* mit menschlichen Empfindungen. In *ICONOSONICS* analysiert Gadenstätter kompositorisch ikonographische Kontexte. Die Arbeit an Bedeutung und Wahrnehmung zieht sich aber auch durch unzählige weitere Werke im breiten Schaffen des Komponisten, ebenso sein kritischer Blick auf unsere sich zunehmende isolierende Gesellschaft. Derzeit zeigt sich auch ein verstärkter Dialog mit anderen Medien, wie etwa in *les cris des lumières* für Ensemble und Licht oder *daily transformations* für Stimmen, Instrumente, Elektronik, Video, Raum und Licht.

Die angesprochenen Essays („HÖREN VERSTEHEN KOMPONIEREN“ und „Was heißt hier banal?“) sowie eine detaillierte Biographie und Werkliste des Komponisten sind veröffentlicht und können auch auf der Website des Komponisten gelesen werden:
clemensgadenstaetter.eu

- 1 Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks (Radio Österreich 1) oe1.orf.at
4 5 6 Eine Produktion des ORF musikprotokoll im steirischen herbst 2011,
aufgenommen vom Österreichischen Rundfunk (Radio Österreich 1) oe1.orf.at, musikprotokoll.orf.at

- Recording dates: 1 8 November 2008
2 7 August 2008
3 19 September 2016
4 7 October 2011
5 9 October 2011
6 8 October 2016
- Recording venues: 1 Großer Saal des Wiener Musikvereins, im Rahmen von „Wien Modern“
2 Konzerthaus Berlin, Germany
3 Tonstudio, University of the Arts, Bern, Switzerland
4 5 6 Helmut-List-Halle, ORF musikprotokoll im steirischen herbst 2011
- Recording Engineer: 1 Anton Reiniger (ORF)
4 Christian Michl (ORF)
5 6 Norbert Stadlhofer (ORF)
- Producer: 1 Florian Rosensteiner (ORF)
4 6 Franz Josef Kerstinger (ORF)
5 Heinz Dieter Sibitz (ORF)
- Editor: 1 Fridolin Stolz (ORF)
- Mastering and
Postproduction: 1 4 5 6 Christoph Amann
- Mixing, Mastering: 3 Stefano Bechini
- Booklet Text: Andreas Karl
- Translation: Martin Rummel
- Photos: Stefan Fuhrer

Cover based on artwork by Enrique Fuentes

CLEMENS GADENSTÄTTER (*1966)

CD 1

1 Semantical Investigations I (2006) 38:15

2 Semantical Investigations II (2007) 28:25

CD 2

3 Sad Songs (2011/2012) 27:22

4 Figure – Iconosonics I (2009) 35:15

CD 3

5 Bodies – Iconosonics II (2009/2010) 29:11

6 Pictures of an exhibition – Iconosonics (2009/2010) 30:09

TT 03:08:37

1 Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks (Radio Österreich 1) oe1.orf.at

4 5 6 Eine Produktion des ORF musikprotokoll im steirischen herbst 2011, aufgenommen vom Österreichischen Rundfunk (Radio Österreich 1) oe1.orf.at, musikprotokoll.orf.at

Ernst Kovacic, violin 1

Klangforum Wien 1

Etienne Siebens, conductor 1

Ensemble Modern 2

Sian Edwards, conductor 2

Ensemble Nickel 3

L'Instant Donné 4 6

Krassimir Sterev, accordion 5

Yaron Deutsch, electric guitar 5



© & © 2019 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

©10488 D D D 0015006KAI . ISRC: ATTE41950601 to 06 . Made in Germany

